

●汪毓和 著

中国文联出版公司

音乐史论新选

●汪毓和 著

中国文联出版公司

(京)新登字号 172 号

图书在版编目(CIP)数据

音乐史论新选/汪毓和著.-北京: 中国文联出版公司
1996.11
ISBN 7-5059-2544-X

I.音… II.汪… III.音乐史-研究-中国-文集 IV.J6
09.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核 字(96)第 22257 号

音乐史论新选

汪毓和 著

*

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里 10 号)

文联印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

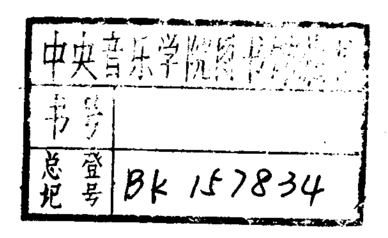
850×1168 毫米 32 开本 8.25 印张 2 插页 197 千字

1996 年 11 月第 1 版 1996 年 11 月北京第 1 次印刷

印数: 1-4000 册

ISBN 7-5059-2544-X 定价: 14.30 元

J·632



目　录

我国歌剧艺术的第一个里程碑

——关于《白毛女》的分析和评价

题注：这是1957年冬当时的苏联中央历史研究所为了庆祝我国建国10周年准备出版一本反映中国文化艺术成就的学术论文集，他们通过外交途径希望中国音乐家协会为之进行征文并推荐。中国音协从组织的一批论文中挑选了这篇文章，并请翻译家欧阳小华同志为之翻成俄文，打印好送交苏联有关方面。但是，后来由于中苏关系日趋紧张，苏联方面这个计划没有付之实现。该文就在《音乐研究》上1958年第6期发表，并收入1959年中国音乐家协会所编印出版的《中国建设文集》。

中国的歌剧艺术是沿着两条线索发展的，一条线为有着悠久历史的、高度发展成型的、丰富多彩的各种地方戏曲，这是具有中国独特民族风格的传统歌剧，它的发展由于中国政治历史条件的影响，是自成一系统的；另一条线是在“五四”反帝反封建的政治、文化革命运动以后，当时人们感觉传统的歌剧

形式在反映新时代生活上，存在着许多困难[1]，于是就开始寻找新的道路、探求新的形式，这就是后来的中国“新歌剧”。

新歌剧的发展可以以黎锦晖所写的儿童歌舞剧《小小画家》（1931 年）、《葡萄仙子》（1923 年）作为开始萌芽。后来，也有少数作曲家试探着写歌剧。但是由于他们在创作上走的是脱离人民、全盘搬西洋的道路；因此，他们的作品得不到群众的肯定和流传。随着民族解放斗争和抗日战争的发展，特别是在 1942 年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，给中国的文艺工作者指出了一个最正确的方向——为工农兵服务的方向。中国的音乐家们开始在民间歌舞“秧歌”的基础上，给以革命的内容和各种艺术加工。这样，在很短的时间内，一种新的歌剧形式——秧歌剧——就得到了蓬勃的发展，并且真正深入民间，流传全国各地。例如安波、路由等同志所写的《兄妹开荒》就是一个典型的例子。但是，秧歌剧是一种比较简单朴素的小型歌舞剧。以这样的形式来全面地反映当时丰富而复杂的政治斗争、社会生活，还是有一定限制和困难的。这个矛盾直到 1945 年在延安鲁迅文艺学院集体创作的歌剧《白毛女》上演以后，才初步得到了解决。可以说歌剧《白毛女》是中国新歌剧发展中第一部真正建立在自己民族音调基础上的、深刻地反映当时社会尖锐阶级矛盾和斗争的现实主义的大型歌剧。从此中国新歌剧的发展才找到了一条新的宽广的道路，。《白毛女》之后，相继上演了许多反映革命斗争生活的大歌剧：如小流等创作的《王秀鸾》，梁寒光、高介云创作的《赤叶河》，罗宗贤等创作的《刘胡兰》等等。到 1949 年全国解放后，中国

---

① 这种理论在当时是普遍的，有历史意义的。但是在解放后的 9 年中我们已克服了这种认为不可克服的困难，创造出许多反映新生活的“新戏曲”以及以戏曲为基础的新歌剧。这些实践具体批判了过去这种理论，并且为歌剧创作的发展打开了新的道路。

的新歌剧创作在党的正确领导下又得到了更高的发展；而《白毛女》仍然保持着它的生命力，并且还在电影和戏曲中得到了新的发展。因此，今天我们重新对《白毛女》作一次全面的分析和评价，仍有很大的现实意义。

一

歌剧《白毛女》于抗日战争胜利的前夕（1945年）在延安第一次公演。歌剧的脚本是贺敬之、丁毅写的；歌剧的音乐主要是由马可、张鲁、瞿维等同志集体创作的。歌剧的创作和演出是在党的具体领导、专业工作者的集体创作和人民群众的批评的合作基础上完成的。在各地历次的演出中又一再加以修改补充。因此使这个歌剧在内容上具有更高的思想性、概括性，在形式上也更加紧凑、洗炼。它的许多优美的曲调几乎传遍了全国各个角落，也流传到国外。

歌剧故事取材于1940年流传在晋察冀边区的一个民间传说。这个传说由于内容本身生动地反映了农民被压迫的悲惨生活和他们对地主的斗争，所以当时就很快地流传到各地。显然经过了剧作者的加工，使歌剧故事的发展集中在这样一个带本质的问题上——即歌剧合唱《太阳出来了》中的一句："旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人。"歌剧通过喜儿、杨白劳、黄世仁、穆仁智、王大春、张二婶等典型人物形象的发展，概括地反映了在当时中国农村社会中基本的阶级矛盾——农民与封建地主之间的矛盾。通过喜儿和杨白劳的悲剧，集中地概括了中国农民受封建统治的残酷压迫和剥削。他们都是很淳朴的劳动人民，他们希望能以自己的劳动过幸福的生活，但是封建制度和地主阶级把他们一个逼得自杀了，一个逼得只能躲在山洞里像野兽一样过着非人的生活。通过黄世仁和他的母亲集中地

概括了中国地主阶级的残暴面貌。他们不仅依靠剥削过着腐化堕落的生活，他们还直接欺压农民，为所欲为，使无数善良的劳动人民家破人亡，生活在极度的悲痛和绝望之中。通过穆仁智这个人物很典型地反映了那些依靠封建地主为虎作伥的狗腿子的形象。他们是直接替地主阶级欺压农民的打手和帮凶，见了地主吹牛拍马，见了农民则如虎似狼。王大春、赵老汉、张二婶等人虽然各人的情况、性格都不相同，但是由于都直接间接受到黄世仁的压迫，所以他们对杨白劳、喜儿的命运都是非常同情和关怀的，对地主则是憎恨的。通过他们的形象很好地反映了劳动农民的淳朴、正直和高度阶级友爱的性格。歌剧里所有这些人物的刻画都是非常鲜明的、生动的，并且在歌剧中自始至终贯穿着两个对立阶级——农民和地主——之间的矛盾和冲突。整个歌剧情节也就是通过这些矛盾冲突的发展而加以展开的。矛盾愈来愈深，冲突愈来愈尖锐，最后以彻底推翻地主阶级的群众大会作结束。在展开这些矛盾时，歌剧还明确地指出了一个历史真理，那就是农民对地主的斗争必须在党的领导下，在取得人民自己的政权以后，才能得到真正的胜利①。

因此这部歌剧，首先在内容上是很深刻地反映了生活真实，并给人民指出了革命的正确方向。无数次实际考验，历史地证明了这部歌剧不仅是一篇具有高度思想性艺术性的、反映人民生活的革命史诗，而且它也是向封建地主革命斗争中的一个强有力的宣传武器。从各地“土改”工作队的工作报告中知道，在“土改”中我们常常就是用这部歌剧的演出来发动群众的。绝大多数的群众看了这部歌剧联想起自己的悲惨生活，激发出高度的革命热情。而许多地主看了这部歌剧后则吓得全身发抖，预感到自身阶级的必将灭亡。所以，可以说在《白毛女》这部歌

① 在歌剧的第三幕中插进了青年农民王大春和大锁曾孤身向地主作斗争遭到了失败，这是很有意义的。

剧里鲜明地体现了歌剧艺术的社会主义现实主义创作原则；这是使这部歌剧得到巨大成功的决定性因素之一。

二
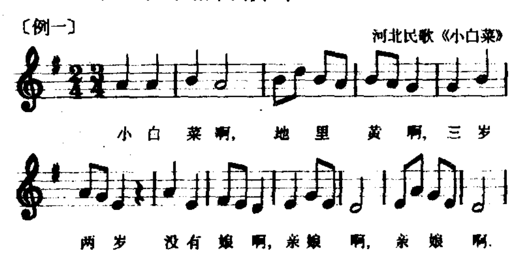
当然，有了一个巨大的深刻的内容、还必须以一个与它相适应的形式来表达，才能成为一件优秀的艺术品。对歌剧创作来讲，主要就是文字脚本和音乐创作两方面。文字脚本主要是文学上的问题，就不在这里多谈了，只要举出一个事实就足以说明。那就是，它曾荣获了1951年度斯大林文学奖金的三等奖。在音乐创作方面，我认为它也为我国新歌剧的发展提供了如何在歌剧音乐创作中贯彻社会主义现实主义创作原则的丰富经验。这是特别值得我们重视的。

首先，整部歌剧的音调都是取自民间、或是以民间音乐为基础而加以创造的。例如喜儿的主题主要是建立在河北民歌《小白菜》、《青阳传》以及河北梆子、秦腔等戏曲音调基础上而加以发展的。杨白劳的主题则是以山西民歌《拣麦根》为基础的；而农民赵老汉和王大春的主题是以山西民歌《胡桃树开花》为基础加以发展的。地主黄世仁以及狗腿子穆仁智的音乐虽然看不出具体引用的是哪一首民歌，但从他们音调和音乐形象的特点来看，则更多的是吸取了民间戏曲和说唱的因素。黄世仁母亲的主题则大多引用了民间佛曲的音调（剧中黄母是一个表面信佛实际内心狠毒的老婆子）。

由于旋律的民族特色决定了在许多创作手法、创作形式的具体运用上也是民族化了的。这样就使得整部歌剧的音乐听起来很富于中国的民族风格，很容易为群众所理解、所喜爱、以及在群众中得到广泛流传。

这里必须强调指出一点，作曲家选择这些民歌并不是没有
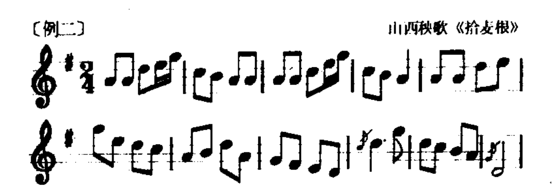
明确目的和原则的；他们在创作中大量吸取民间音乐的因素不仅仅由于要使自己的音乐更能为群众所理解，并且还有它表现内容的意义。我们知道故事发生的地点是在华北的一个乡村里，而作曲家所选取的民歌也全部是华北的民歌，没有一首是江南的，或是华南的。因此这些民间音调的风格，相互间是比较相近的，而且也与故事所反映的生活有着内在的联系。例如在第一幕第二场开场的乐队引子里，作曲家为了要刻画地主家庭过年时富丽堂皇的热闹气氛，很恰当地直接借用了陕北民间唢呐曲《拜堂》的音乐。为了刻画这个悲剧故事的主人公喜儿，作曲家选取了河北民歌《小白菜》也是有道理的。因为《小白菜》是民间普遍流行的一首悲歌，它叙述一个从小没有亲娘的女孩受到后娘百般虐待的痛苦倾诉：



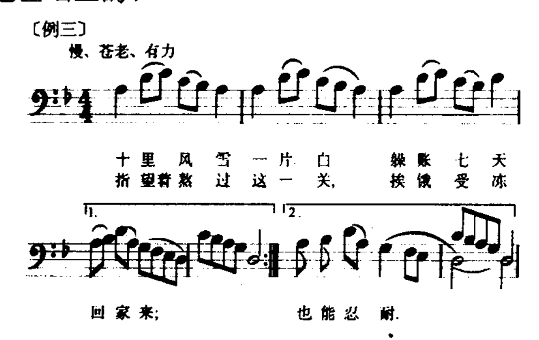
由此可以看出作曲家选取民歌作为刻画人物和戏剧形象的基础，并不是单纯的音调借用，而是有一定的标题性意义的。

还必须说明一点，作曲家在这里并不是一成不变地搬用民间曲调，而是在这些民间曲调基础上随着歌剧情节的发展和各个人物内心性格的变化而加以创造性地改变的。细致地分析每一首民歌的各种不同变化和发展，就会发现作曲家在运用这些曲调中发挥了惊人的创造性。有许多地方除了音调进行上还保留某些特点外，几乎整个性格面貌都改变了。像这样一种创造性的吸取民间音乐来进行创作的经验是很值得我们细致研究和学习的。例如刻画杨白劳的音乐是以山西民歌《拣麦根》为基

础的，这首民歌原来的面貌是这样的：

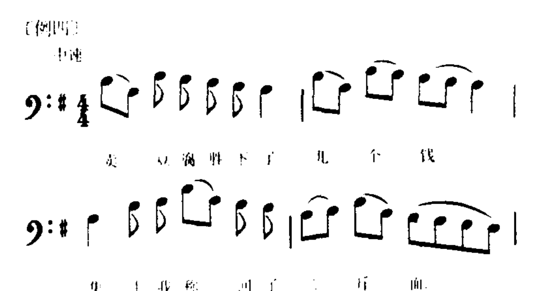


为了刻画杨白劳是一个被长年剥削而贫困的老农民的形象，作曲者把原来民歌的节奏放宽，速度放慢，旋律进行中音程加以压缩，减少了跳进而加多了级进。在乐队伴奏方面则用了全部弦乐作为和声的衬托，以单簧管的低音奏旋律。这样就在音乐中很好地表达出一种被压抑的低沉的情绪。这是刻画杨白劳基本性格的主导主题，杨白劳以后的音乐刻画都是建立在这个主题基础上的：
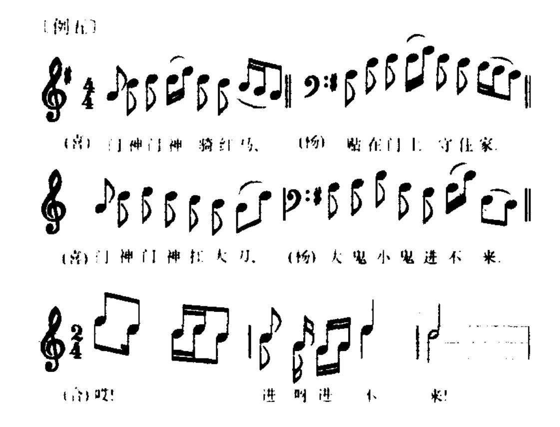


当杨白劳回到家中知道地主没有再来催租，准备与女儿好好过个平安年时，一种追求幸福的心情也在他身上得到了体现。作者就在同一个曲调基础上作了一些改变，出现了较轻快的情绪：

[例四]

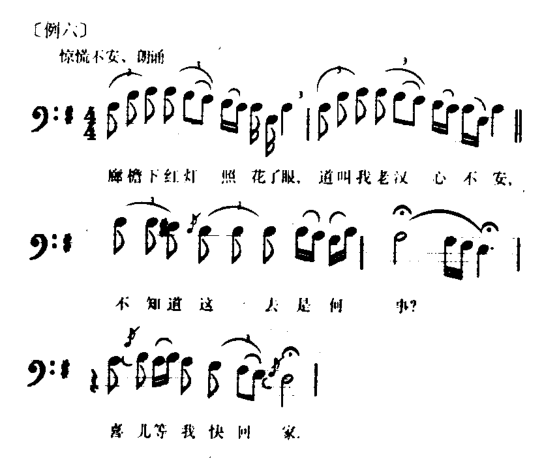


当刻画他与喜儿的二重唱时，作曲家又稍将速度加快，节奏压缩，将音程放宽，出现了向上的大跳，在乐队伴奏方面运用了弦乐拨奏的音型。这样使人感到他们的心情是更加开朗而轻快了：

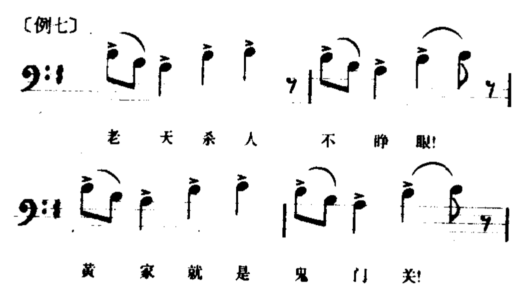
[例五]



但是，当穆仁智把他带进地主家门时，一种惊慌不安的心情笼罩着他。在同一个曲调基础上作曲家以三连音、四连音和二分音符的节奏上的急速变化，音调进行的不稳定，以及乐队伴奏中出现了弦乐的颤音，很形象地表达了这种内心恐慌的心情：



当杨白劳被他们在卖身文书上强逼按下手印后，作曲家为了刻画杨白劳强烈的感情激动，以戏曲中吟诵的方式改变了原来曲调，加强了每个音上的力度，使音乐发出了无比愤恨的感情和力量：



同曲的后半，由于运用了自由节奏和高音的延长音，使音乐发出了杨白劳内心极度悲痛的呼号：

〔例八〕

为什么欠书上按了手 印？亲生的女 儿 卖 给了人！

第一幕最后当大家把杨白劳的尸体埋葬时，在乐队中以全部弦乐奏出了最开始杨白劳的主题，使人回想起他悲惨的一生，并且表达了人们对他的同情和内心悲痛。

从以上的分析，我们可以看出整个杨白劳的音乐都是建立在同一个曲调基础上的。随着情节的发展，作曲家没有引进新的主题，仅以音调变形的方法，使音乐得到了多么丰富的变化！

很遗憾，我们有一些音乐家曾经认为《白毛女》的音乐仅仅是民歌旋律加以改编改编，创造性不大。他们孤立地强调了作曲家必须自己创作曲调而片面地否定了创造性地吸取民间音调在音乐创作上的重大意义，认为运用民歌音调就不能叫作“创作”，只能算为“改编”。通过以上的分析，可以看出他们这些苛责非难的话是缺乏根据的。我认为，音乐创作目的主要是为了反映生活、教育人民，而不是“为创作而创作”。因此，作曲家运用什么材料来加工以及它的好坏标准也只能从是否深刻地反映内容所包含的深度来衡量。尽管一个作曲家多么重视自己来创作新的曲调，如果他不能很好地表达乐曲的内容，那么我们也不能认为他的音乐是好的、是完美的。此外，如果作曲家的创造根本不建立在我国民族音调的基础上，尽管他确实表达了一些可以被认为是合适的思想感情，我们也难把这些作品称为是民族的艺术。以民族音调作为创作的基础，并不意味着一定要直接引用民间曲调，也可以仅仅吸取某些音调的特点来进行创作，但不能因此否认直接引用民间曲调来作为创作基础的意义。当然，我们也反对在创作中出现“为用民歌而用民
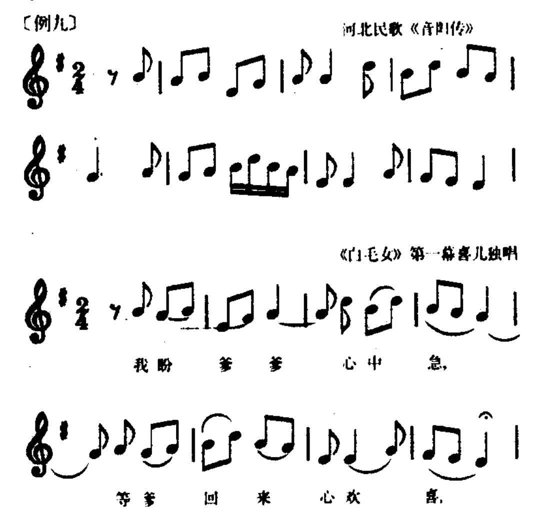
歌”的倾向，以为只要是用民歌音调来创作就一定能达到民族化，这种观点也是简单化的、片面的。现在我们有一些作曲家在创作中是反映出有这种缺点的，在他们的作品中，民族风格仅仅像一件可以随时脱下来的外套一样。

总之，《白毛女》中那样广泛地运用民歌，吸取民间音调来加以创造，是标志着在我国歌剧创作上的一个重大的转变。同时《白毛女》的音乐在如何创造性地运用民间音调、真切而恰当地表达戏剧内容和人物性格上，也为我们提供了很宝贵的经验。

三

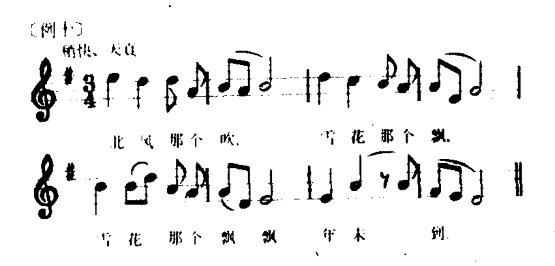
作曲家在歌剧中成功地运用各种音乐手法，来刻画各个不同性格的人物以及主要角色在情节发展中的各种变化，这是使歌剧得到巨大成功的最主要的一个因素，其中以喜儿的音乐刻画最突出，最富于性格。喜儿是这个剧中最重要的一个角色，每幕她都出现并且占据着重要的地位，因为歌剧故事的情节主要就是围绕着她悲惨命运的展开而展开的。在整部歌剧里，喜儿性格的变化是很丰富而复杂的。一开始，喜儿是一个天真乐观的农村姑娘。在第一幕结束、当地主逼死她的爹时，她尝到了人生中第一次最大的不幸和悲痛。但是当她被抢到地主家中受尽各种折磨以后，一种沉重压抑的悲痛已经成为她主要的性格了。当地主进一步奸污了她以后，使她尝到了人生中最强烈的惨痛，以致于悲观的想自杀。但是当地主为了遮盖自己的丑恶行为而想进一步阴谋狠毒地害死她时，使她产生了强烈的要报仇的感情。这种要报仇的阶级仇恨使她坚强地克服了种种困难活了下去，一直等到最后在群众斗争大会上倾诉出全部内心的悲愤。作曲家对喜儿的音乐刻画运用了三个主导主题，一个以

河北民歌《小白菜》为基础（见例一），主要是在第一、二幕中以刻画她的悲惨命运和痛苦。另一个是以河北民歌《青阳传》为基础，主要是刻画她天真、可爱、温柔、富于感情的一面。这个主题主要在第一幕里，以后在声乐部分没有再出现，因为在喜儿的实际生活中已经失去了产生这种感情的客观条件。但是在“山洞见面”这一场中，人们把喜儿从山洞里扶出来时，在乐队里又出现了这个主题，使人们可以联想起喜儿过去温柔、抒情的少女形象：



第三个是以河北梆子等戏曲音调为基础，主要是刻画她强烈的阶级仇恨（见例十四）。
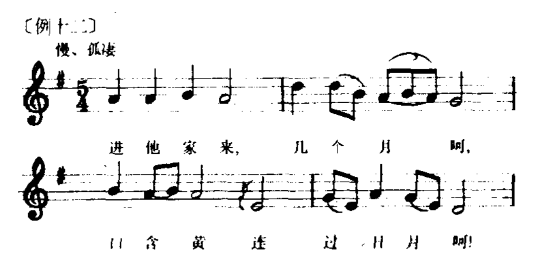
在这三个主题中，以第一和第三两个主题为刻画喜儿性格发展中最富于典型的两个方面。因此在这两个主导主题基础上作曲家根据情节的发展又作了一系列的变化。例如一开始描写喜儿是一个天真活泼的少女，音乐改为四三拍子，旋律是非常亲切、流畅的。前三句结束音的进行也改为上行，使音乐具有一种开朗的气氛。



当第一幕结尾喜儿扑在她爹尸体上哀哭时，作曲家将原来主题改为四四拍子，并且在旋律进行中运用了民间哭调的典型的音调——同音同节奏的反复，旋律不断自高向下进行，以及每句结尾用拖长音。作曲家在这里用的手法是很简练的，但它的刻画却非常深刻：

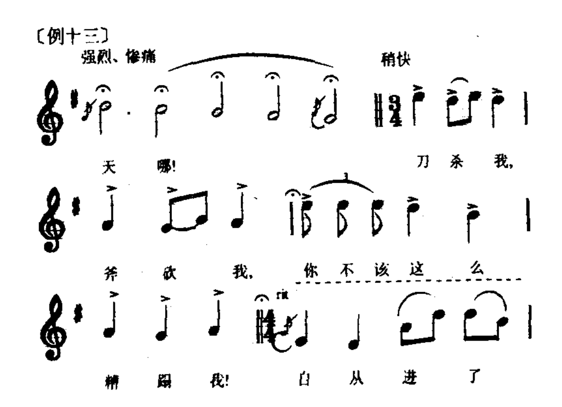


在第二幕刻画喜儿受尽折磨的自白中，音乐变得比较平稳而低沉了，旋律的进行改为不断下行了。给人感觉喜儿的音乐逐渐与杨白劳的音乐，在性格上接近了。事实也是这样，喜儿在地主家受了几个月的折磨后，对于自己悲惨命运的感受要比杨白劳刚死时深刻得多了。她感受到整个阶级压迫的重担压在她的身上，以致使她感到要翻过来是很难有可能的，只能低头忍受下去。因此沉重、压抑的心情已成为喜儿的主要性格。这里作曲家对喜儿的音乐处理是很细致、深刻和合情理的：



这里的旋律音调几乎与原来的民歌音调一致了（参看例一），这是为内容所决定的，因为只有在这里，喜儿的一切处境、性格才与原来民歌中失去亲娘受后娘折磨的小白菜是完全一致了。
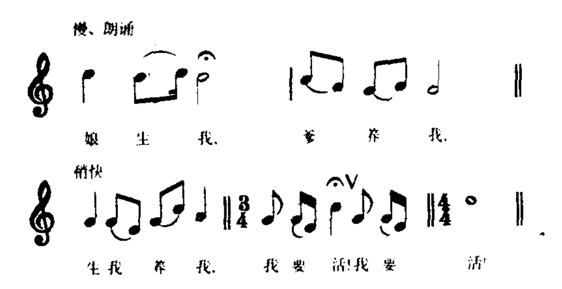
可是当第二幕末描写喜儿被奸污以后精神上所受到极度惨痛的打击时，作曲家以富于戏剧性朗诵的散板（即自由节拍）音乐来刻画（这里的音乐与秦腔的哭腔很相近）。并且在唱“刀杀我，斧砍我，你不该这样糟蹋我！”时旋律中出现了接近喜儿第三个主导主题——报仇的主题——的音调（参看例十四）。这样就把两个主导主题相接连了起来，并且从内容上讲在这种情况下发出仇恨的痛苦的呼声是合情理的。旋律进行的方向仍是不断的下行，因为这里主要还是刻划喜儿内心的惨痛：
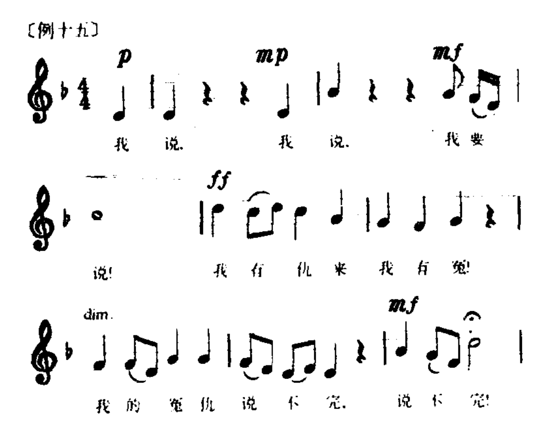


黄家门，想不到今天---

第三幕第三场主要是刻划喜儿从黄家逃出后的情景。整场音乐就建立在悲壮而高亢的第三主导主题上。受尽压迫的喜儿对地主的狠毒产生了极强烈的阶级仇恨，因此音乐具有朗诵呼号的性格，并且充满了力量，特别在结束的两个短句“我要活！”运用两个向上的音程大跳，一个是大六度、接着一个是小七度，整个乐曲的结束就停在这小七度的跳进上。这样的结束是比较少见的，但用在这里却具有很大的概括意义。它不仅刻画了喜儿内心所蕴藏的强烈的仇恨力量，也暗示了喜儿最后是能取得胜利的。我们只要看一下在最后一幕中群众斗争黄世仁的几首歌，如第七十九曲“千年的仇要报”，第八十曲“你吸了我们多少血”，第八十二曲“黄世仁，你还敢强辩！？”第八十三曲“那一年九月天”，第八十四曲“忘不了我的仇”，第八十五曲的后半以及第九十曲“如今是咱老百姓的天！”这些歌曲的结束都和这首歌的结束是相同的：
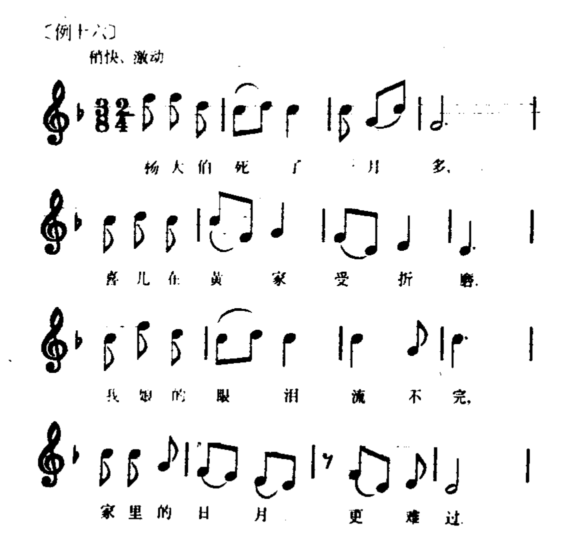




同样，在最后一场喜儿诉苦的开始唱“我说，我说，我要说”这一句，也用了类似的连续大跳进行。它很形象地刻划了喜儿在极度深沉的悲痛中逐渐爆发出她内心强烈的仇恨和力量：



除了喜儿的音乐刻画外，歌剧中各个主要人物也都有符合各自特殊性格的主导主题，例如杨白劳的主导主题的基本性格是苍白、压抑而低沉的。因此，旋律进行的基本方向是下行的，节奏是缓慢的。歌剧中对杨白劳的音乐刻画也是非常丰富多彩的，除了有肖像式的刻画（参看例三）外，还有一系列成功的心理刻画（见第二节的后半）。

王大春是一个热爱喜儿的青年农民，他对地主的剥削充满
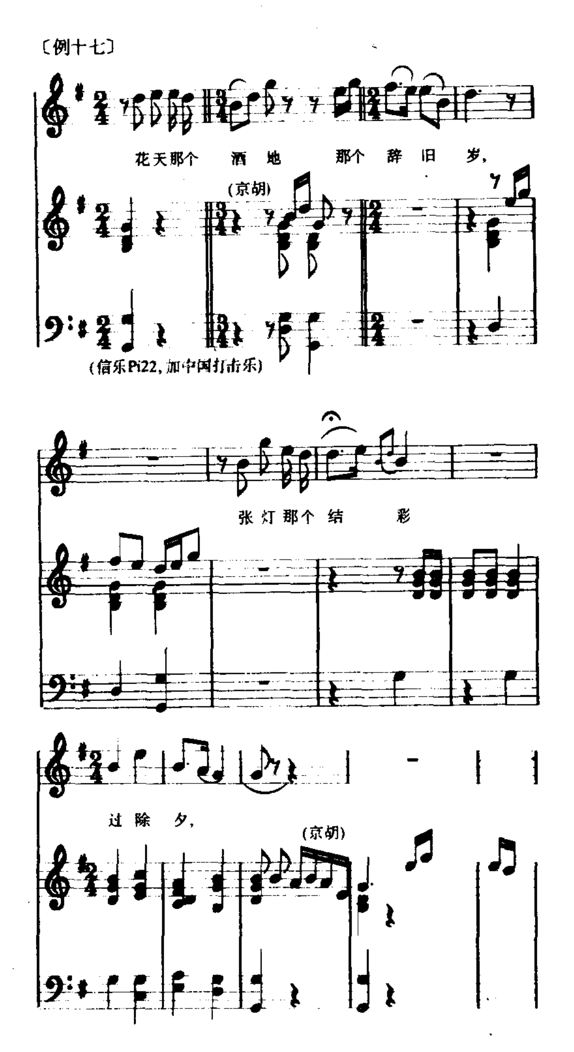
了愤恨。特别在喜儿被抢后，更增加了他内心的焦虑和痛苦。因此，他的主导主题运用了八三拍子与四二拍子的混合节拍，旋律线每句都是自高向下的进行，其中包含了高音的同音重复和下行的音程跳进。总的给人一种内心不甘屈服和焦虑的印象：
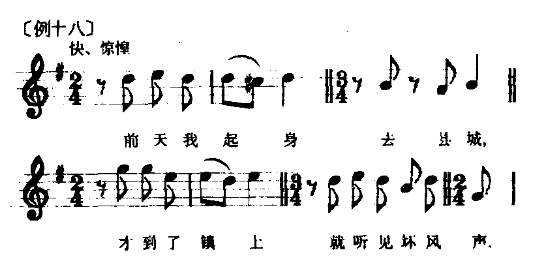


第四幕第二场大春作为八路军战士随军还乡，在他向乡亲们叙述自己在外几年经过的声部里，又加进了《八路军进行曲》的音调。但是总的说来，对大春的刻画，无论从戏剧本身以及音乐处理都不够丰富，因此大春的形象没有给人深刻的印象。

对地主黄世仁的刻画突出了他那种骑在农民头上作威作福而得意洋洋的花花公子的特色，使其主导主题的旋律有很多向上的跳进，乐队伴奏的节奏音型也富于跳动。尤其加上了富有特性的京胡过门，使人们一听了这样的音乐就能联想起在戏曲音乐中地主的形象：

〔例十七〕
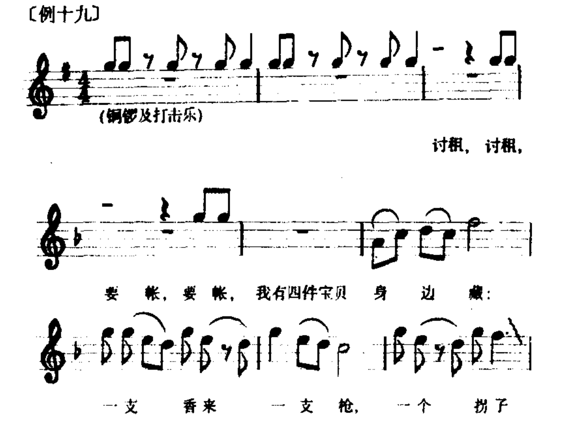


但是,在第四幕第一场里,黄世仁的主题中增加了变化音的短促的休止,使人感到原来得意洋洋的感情已变为惊慌不安的情绪了。这里的曲调改变也暗示了黄世仁最后必然灭亡的前途:



黄世仁母亲的音乐主要是刻画她外表伪善、内心冷酷的这一面，因此她的主题在刚开始呈示时好象还具有一定的人情味，但在主题的发展中，特别与杨白劳或喜儿的音乐发展比起来感觉要呆板、平淡得多。正是这样的音乐才很恰当地把这样一个人物的伪善性格刻画了出来。可惜当剧情发展中显露出她的阴险狠毒时，作曲家没有用音乐来作进一步的刻画，因此，黄母的主题只表达了这个角色性格的一个方面，而不是她的全貌。

对狗腿子穆仁智的肖像式的音乐刻画也是成功的。主题的节奏和分句是不规律的，旋律进行中出现了装饰音和滑音，在不稳定的音节上反复，以及恰当地运用了民间戏曲中刻画丑角的某些手法，如用小铜锣敲打 ♫ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ ♩ | ♫ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 的出场节奏，使听众一听就能联想起无数在戏曲中表现坏蛋的形象：



个 院，见了 东家 就烧 香，

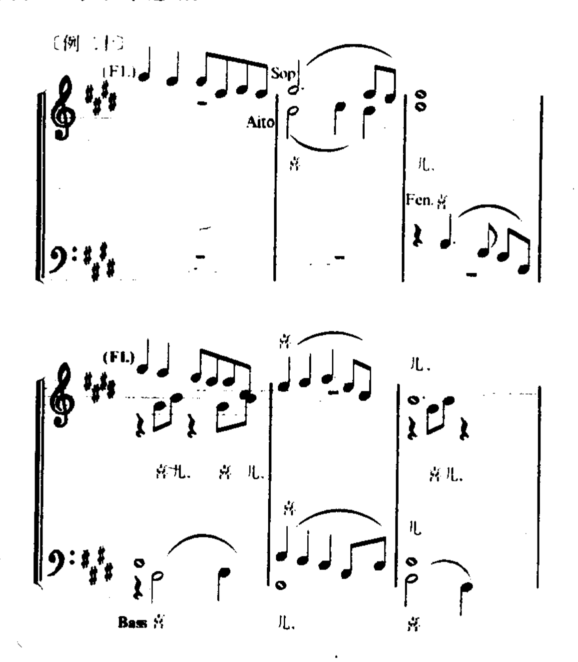
见了 这佃户 就 放 枪，能拐 就拐

除了对各个主要人物的肖像式的刻画外，对于正反面人物在音乐刻画上也有鲜明的对比。例如杨白劳、喜儿、赵老汉、王大春等正面人物的音乐刻画，除了最后一幕外，在音调上都带有下行进行的特点，并且它们的终止式进行大都建立在北方农村民歌所典型的徵调式或商调式上；在音调来源上大多为简单淳朴的北方民歌；在伴奏乐器上，则大多用弦乐及木管乐器。但是对穆仁智、黄世仁这些反面人物的音乐刻画，旋律进行大多偏重上行，节奏比较短促，分句也较零碎；并且它们的终止式大多建立在自然大调上；音调来源大多取自加工较多的、城市化的戏曲或说唱；在伴奏乐器上则加进了中国的打击乐器。这样就使正反面人物的性格对比更加明显地突现了出来。

在刻画人物的性格时作曲家也考虑到由于人物性格的不同而运用不同音色的乐器来刻画。例如刻画年迈愁苦的杨白劳用低音区的单簧管；在第一、二幕中刻画喜儿的可爱、欢乐，或受苦悲痛，则偏重用音色明亮而柔和的小提琴和长笛；而在第三、四幕中刻画喜儿内心的激愤则用了音色坚硬嘹亮高亢的板胡；刻画刁滑的穆仁智则用的是富于节奏性的三弦，而刻画黄世仁则主要用的是音色辉煌的京胡。
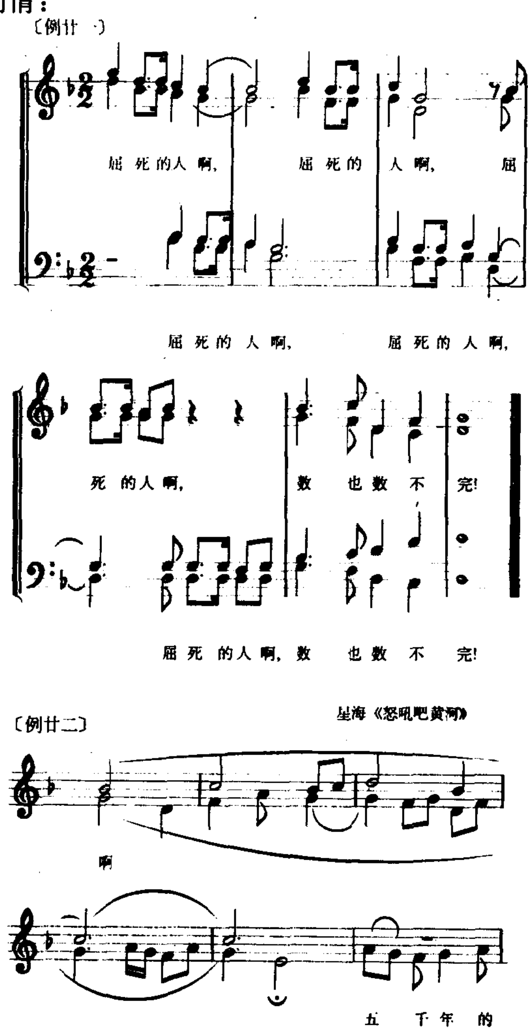
对于人民群众的形象和人物与人物之间的相互关系，作曲家主要是运用重唱与合唱来刻画的。尤其是第五幕最后群众大会一场，作曲家根据剧情的发展，有机地将独唱、重唱和合唱相互结合成一个大的整体。总的说来，在这个歌剧中有些合唱
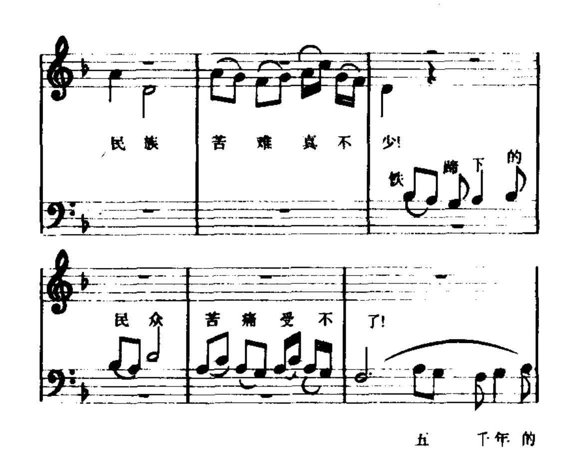
片断的刻画也是很形象、很深刻的。例如第五幕第三场当群众斗争会上大家一致要把喜儿找来诉苦时，作曲家用一般合唱来表达群众对喜儿的深切同情。歌词是“喜儿，喜儿，可怜的孩子受罪到了头。受苦的人哪，今天出了头。”在这短短的四部合唱中广泛地运用了复调的手法，生动而真切地反映了群众纷纷感叹的形象；并且在乐队伴奏中可以清楚地听到喜儿第一个主导主题的旋律。在这段合唱中充分刻画出人民群众对被压迫被损害的喜儿的深厚感情：



同样在喜儿诉苦的第一段叙述到杨白劳被黄世仁逼死时，作曲家又紧接着插进了一段合唱以表达群众对死者的同情。歌词为“屈死的人啊，屈死的人数也数不完！”同样这里也是创造性地运用了复调的手法，加深了音乐的表现力。听了这两段合

唱，使我们可以联想起冼星海在《黄河大合唱》的“怒吼吧黄河”中类似的用法。这种用法上的相近也是由于相同的内容所决定的，因为它们都是反映了作曲家对中国人民所受的苦难的深切同情：

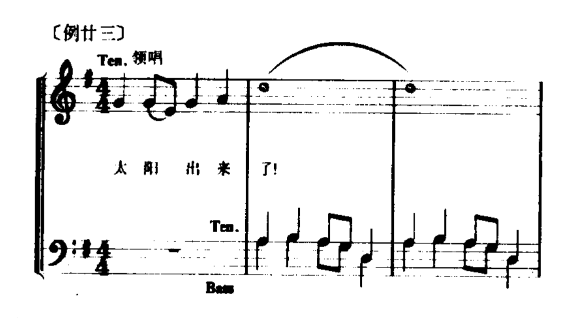


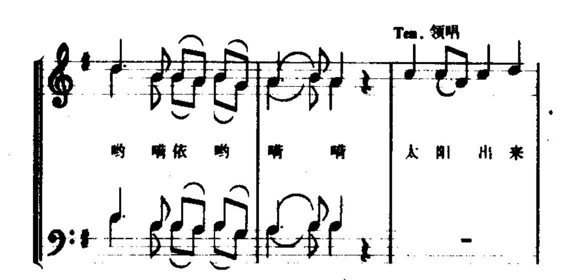


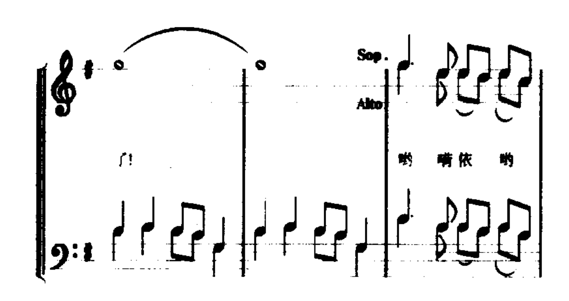
但是在所有的合唱中，要算第五幕第二场中的“太阳出来了”最有特色，流传最广。这首合唱是当躲在山洞里生活了三年的喜儿被八路军和人民群众从山洞救出来时大家所唱的，当时舞台上升起了火红的阳光，象征着黑暗统治的被打垮，几千年来受苦的人民得到了解放。正是在这首合唱曲中，唱出了整部歌剧的中心主题思想——“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人。”合唱一开始就很豪迈的以太阳的形象来刻画人民翻身的欢腾感情。为了刻画这种形象，作曲家不仅在旋律上强调了上行的跳进，而且在调性处理上也运用了四度上行的移调，使主题再现时得到更高昂、更有力的发展，合唱曲的后面部分虽然主要是以齐唱的方式来表达的，但从曲调的发展来看，主题形象的发展还是很丰富的。它表达了人民对喜儿失踪的深切同情；也表达了人民对能把喜儿救出来的内心欢喜；最后又唱出人民通过喜儿这件事对新旧社会的带哲学性的认识。因此可以说这首合唱是全面地刻画了人民群众的思想和精神面貌。合唱曲的音调也是建筑在深厚的民族基础上的；是以民间劳动歌曲“吆号子”和豪放的民间唢呐曲“大摆队”的音调为旋律基础而

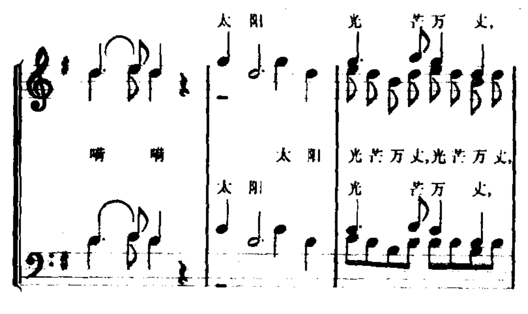
加以创造的：
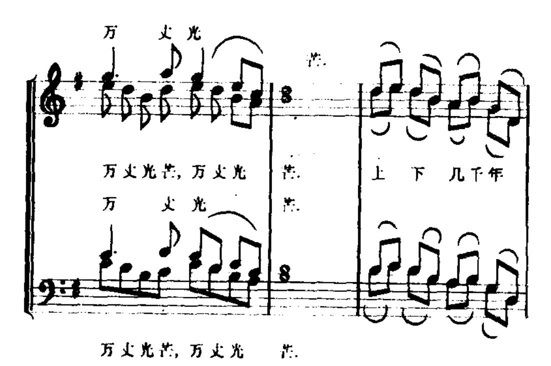
〔例廿三〕


Ten. 领唱
太 阳 出 来 了！
Ten.
Bass
太 阳 出 来 了， 太 阳 出 来 了！


Ten. 领唱
哟 啃 依 哟 啃 啃 太 阳 出 来


Sop.
Alto
了！
哟 啃 依 哟
太 阳 出 来 了、 太 阳 出 来 了！





从以上的分析说明了歌剧《白毛女》在对人物的刻画上是丰富多样的，是深刻的。歌剧中每个人物性格的刻画都具有很高的典型性、概括性。通过这些人物真实地、本质地把当时中国社会中两个基本阶级——农民和地主——的思想面貌和相互关系反映了出来。正是这一点，才使得这部歌剧的故事情节是那样深的打入人心，使得这部歌剧的主题思想具有那样强的说服力。

四

衡量一个歌剧是否成功，除了注意它的内容、音乐风格和人物刻画外，还必须注意它的音乐戏剧结构是否清晰严密、合乎逻辑。通过对歌剧戏剧结构的分析，就可以使我们知道剧作家对题材理解深度和对这些题材进行处理的创造性究竟如何。我认为歌剧《白毛女》在这方面也是比较突出的。整部歌剧充满了戏剧性的冲突，但从整体来看又具有说服力很强的内在统一性。对立的矛盾冲突是按照辩证的关系很有逻辑性地发展着，一直到最后获得彻底的解决。

首先，两个对立阶级的对比冲突是自始至终贯穿发展的。作曲家很善于在每一幕中强调这种形象的对比和戏剧性的冲突。但是每一幕又各自具有相对的独立性，从幕内的音乐结构上来看也比较严整的。例如在第一幕的第一场，喜儿的形象与杨白劳出场时的形象就有鲜明的对比。喜儿是天真的、愉快的（见例十），而杨白劳的形象却是沉重的、忧愁的（见例三）。后来这种对比被一种认为可以快乐过一个平安年的希望所暂时冲淡了，出现了他们二人欢乐的二重唱（见例五）。但是在第一场的末尾，忽然出现了穆仁智（见例十九），他来叫杨白劳到地主家去），顿时把刚才的欢乐空气一扫而空，而带给杨白劳和喜儿的是忧虑和恐惧，又形成非常鲜明的对比。第一幕第二场一开始先出现刻画地主家过新年的欢乐的乐队音乐场面以及得意洋洋的黄世仁的音乐（见例十七），恰恰与前一场的结束形成了鲜明的对比。但接着出现的又是充满了恐惧和疑虑的杨白劳的音乐，与前面的音乐又形成了强烈的对比。在第一幕第三场里则矛盾集中反映在杨白劳的内心活动里。想反抗但又知道反抗也是徒然的一种悲愤情绪和对自己亲生女被逼出卖的内心惨痛，在他

的声部里也形成了鲜明的对比。到第三场的末尾喜儿哀哭的音乐又与喜儿一出场的音乐形成了呼应和对比（见例十和例十一），可以看出作曲家在音乐戏剧结构的处理上是有意强调了形象、性格、情绪之间的对比的，但这些对比的形成不是纯技术的卖弄手法，而是与歌剧内容的发展有机相联的。此外，在强调对比的同时，作曲家也注意到运用音调上的统一，使整个这一幕的结构完整而不致于形成许多零碎片断的堆砌。第一幕基本的音调基础是杨白劳的主题，中间插进了穆仁智和黄世仁的主题，形成 ABA 的三部结构。而在杨白劳主题出现以前有喜儿的音乐，在杨白劳死以后，又出现了喜儿哀哭的主题（这两个主题建立在共同的音调基础上）。这样就好象形成了引子和尾声的遥遥相对。

我们在第四幕中同样可以看到类似的结构原则——对比与统一有机相结合的原则。不过在第四幕里面与第一幕产生了相反的情况，作曲家把主要的对比放在两场之间，而每场内部则自成一个整体。这样的改变也是由内容所决定的。第四幕第一场着重表现喜儿与黄世仁两个形象之间的直接冲突。描写在一次暴风雨中喜儿遇见了她的仇人黄世仁，黄世仁误认喜儿为鬼而吓跑了。这是充满了戏剧性的一场。这一场的音乐基本建立在喜儿的旋律基础上，但中间插进了黄世仁与穆仁智的主题——他们到奶奶庙去躲雨，又形成了 ABA 的三部结构。前后均以合唱，乐队的全奏刻画暴风雨的背景，也形成引子与尾声的呼应。而第四幕第二场则主要是刻画八路军的来到。因此它无论在内容上以及音乐上都与前一场形成鲜明的对比。这场的音乐结构也是先有一个引子，它叙述农民们对日本帝国主义即将侵入的恐惧。但当农民虎子讲到八路军的来到时就从远远响起了八路军军歌《三大纪律，八项注意》的音乐与歌声，这样的音乐整个反复了二次。然后就出现了农民大锁和王大春（他已

参加了八路军）的回村，他们叙述了自己逃出村后几年的遭遇以及参加八路军的经过。在他们的声部里也贯穿了《三大纪律，八项注意》的音调，但是作曲家作了不少改变，再加上群众欢欣的合唱，形成这一场的中间部。最后又以雄壮的《八路军进行曲》的音乐作了结束。因此这一场的音乐结构也是带引子的三部结构，并且它的基本情绪是雄壮开朗而有力的。虽然这两场音乐的大段结构都是三部结构原则，但正因为在内容上的不同，也决定了两个中间部与它前后音乐的对比关系是不同的。第一场的中间部刻画的是地主，因此它与前后喜儿的音乐的对比是建立在不同的音调基础上的；但是在第二场的中间部里，刻画的是大锁、大春以及其他的农民群众，他们与八路军的关系是一家人的关系，所以刻画他们的音乐与前后八路军的音乐的对比是建筑在相同的音乐基础上的。从这两幕的分析，充分说明了作曲家在处理这部歌剧的音乐戏剧结构时是经过了何等精心的雕琢！

其次，从整个五幕的前后关系来看，作曲家没有使幕与幕之间处理为相互对比的关系，而是处理为渐次发展前后相承接的关系。两个对立力量的消长是以相反的方向围绕着喜儿情节的展开而直线发展的。而喜儿的音调贯穿在整部歌剧的每一幕，好象是一条红线将整个五幕联成一个整体。总的讲来，整部歌剧可分为前三幕与后二幕两个部分。歌剧的前三幕主要是刻画地主对农民的压迫、农民的悲惨生活和农民与地主之间的斗争，在这三幕中代表农民的力量暂时处于劣势，但却随着所受压迫的加深而在增长着。如第一幕中赵老汉只在故事里提到红军，而杨白劳最终还是被迫自杀；到第二幕喜儿被污辱后，虽也曾想自杀，但经张二婶的劝告，为了等大春回来而坚持活了下去；到第三幕地主更进一步阴谋害死喜儿，但它却激起了喜儿逃出火坑，立志报仇的决心——喜儿唱“我不死！我要活！我要报仇！”

后二幕主要刻画人民力量的上升，最后彻底打垮了他们的压迫者。在第四幕的第一场里出现了喜儿与黄世仁的直接冲突，形成整部歌剧的戏剧性高潮。在这里喜儿的音乐充满了强烈的力量，而黄世仁的音乐则充满了惊慌不安的情绪，这种变化说明了这两个人物所代表的阶级产生了相反的转化。在第四幕的第二场里则更进一步具体出现了八路军的形象，它表示人民力量的急剧上升，预示着未来的胜利。到第五幕第一场中还出现了穆仁智在农民中造谣，企图进行破坏；这点说明了代表地主阶级的力量在群众斗争大会前虽然已经处于劣势，还没有最后被消灭，阶级斗争还存在。但第五幕的第二场就刻画了喜儿从山洞里被人民救了出来，重新见到了太阳。歌剧的终场集中刻划人民在群众大会上以排山倒海的力量将黄世仁所代表的封建势力彻底地斗垮了，歌剧就在人民取得最后胜利的合唱中作了结束。

总之，作曲家在处理这部歌剧的音乐戏剧结构时，既强调了两个对立因素的戏剧性冲突，又强调了歌剧每场、每幕以至整个五幕在结构上的严整和统一。而所有不同的结构特点都是以剧情内容的需要作为依据的。这就是作曲家使这部结构庞大、人物众多的歌剧能够有条不紊地进行揭示的决定性因素。必须补充一点，这部歌剧在初演时在戏剧结构方面是有些缺点的。由于作曲家能不断听取群众的意见而加以反复的修改，才使它在戏剧结构上比过去大大的紧凑和严整了。

五

从以上几方面的分析说明歌剧《白毛女》深刻地概括了20世纪40年代中国反帝反封建斗争生活的一个主要方面，以一个生动的带有一些传奇性的典型事例很有说服力地体现了毛主席

所提出的高度政治性和高度艺术性相结合的原则，为我国新歌剧的发展向前走了可喜的第一步。因此，自从它第一次演出后的十几年中，无论在哪儿都是最受人欢迎的一部新歌剧。当在延安演出时期，有些老百姓甚至从几十里以外赶来看它的演出。解放后，不但它又重新以更新的面目出现在大型舞台上，并且也搬上了银幕。它的许多音乐片断一直流传在人民群众中，也成为音乐会、电台广播中的经常节目。许多作曲家还将它的某些优美的旋律改编为钢琴曲、提琴曲等等。同样它也成功地登上了苏联、捷克斯洛伐克以及日本等国家的舞台，受到了国外观众的称赞。近年来又成功地改编为京剧、沪剧、评剧等地方戏。这一切都说明了这部歌剧本身的巨大生命力以及人民对它的热爱。

同时，我们也可以看到在《白毛女》的创作手法上，作曲家创造性地运用了许多近代世界歌剧的传统的经验和形式。例如运用乐队的序曲、乐队的片断、乐队的伴奏、合唱重唱的片断、合唱的伴唱以及以主导主题来刻画人物作为主题发展的基础等等。这一切都不是我国民族歌剧所传统的特点。运用这些经验，无疑对《白毛女》的创作是有意义的，而且作曲家在这方面的探索基本上也是成功的。因为作曲家在运用这些经验时是很谨慎地以不破坏整部歌剧的民族风格的前提下创造性地加以吸取的。因此我们听起来觉得这些手法、形式的运用与整部歌剧内容的结合是协调的。而且在许多地方使得原来曲调的表现力更丰富了，音乐的形式更发展了。当然在这方面所取得的经验和成就也还是初步的，但它给予后来我国歌剧创作的影响却是很深远的。

很遗憾，在我国的音乐界里还不是每个人都能对它有足够的估价。少数片面崇拜外国艺术的人常常流露出对它有不同的见解。他们认为像《白毛女》那样的新歌剧根本不能算是真正

的歌剧，而只能算是“话剧加唱”。他们认为我们现在的情况只是与某些外国歌剧发展的初期相似。因此得出结论，说我国歌剧发展的前途必须像外国一样走向全部音乐化，而认为说白与音乐并存的状态将来一定会取消。我国新歌剧的发展到将来会不会出现有全部用音乐来表现而取消白话对白的歌剧？这一点我认为不能说完全没有可能；因为我们党和国家对艺术创作的风格和形式一向是主张“百花齐放”的。但是把我国新歌剧的发展拿来与外国歌剧发展初期的状态来相提并论，认为人家所走过的道路就是我们今后必须遵循的唯一方向，我认为这种理论的基本出发点是片面的，也是错误的。鼓吹这种理论充分表明了他们根本没有认识到中国新歌剧中出现有唱有说白的形式并不是按外国歌剧发展的道路在“描红”，而是继承了我国悠久的传统歌剧——戏曲——的一个特点的表现。当然，把新歌剧看成“话剧加唱”的人，常常同时也是否认把我国的戏曲传统看成是歌剧的人。中国戏曲发展的历史很悠久，传布的面积几乎遍及全国每个角落，它的各种表演特点为广大人民所承认，所热爱。这一现象的事实说明了中国与外国各有各的民族特殊习惯，各有各的人民特殊爱好。歌剧艺术既然是最民主、最富于人民性的一种艺术形式，那就必须考虑到本国人民的这种习惯与爱好。习惯当然并不是完全不可改变的，但首先得承认它、并继承它；然后才能谈得到如何在它的基础上进行一定的革新。一个作曲家能不能在进行自己的艺术创造时承认人民的审美习惯，运用人民喜爱的形式，这也是作曲家能否把自己的艺术为人民服务的一种表示。过去也曾有人想抛弃这一原则而不顾一切按外国歌剧所特有的形式硬写，其结果得到的不是成功而是失败。类似的情况在解放后的初期也曾产生过。此外，歌剧艺术既然是一种综合性的艺术，这就说明了在歌剧中参加表现内容的手段不仅仅只有音乐这一方面。如果为了真实地反映人民

生活的某些方面，发现用说白可能比用音乐更为合适些，那么为什么不能用说白而非要全用音乐呢？其实有些经典性的外国歌剧也不全是只有唱而没有说白的。例如莫扎特的《魔笛》、韦伯的《自由射手》、罗西尼的《塞维利亚的理发师》等等也都是有说白对话的。为什么他们却不叫它们为“话剧加唱”呢？所以在歌剧中用唱与说白并存这种形式好不好，不能笼统地用一个固定观念去衡量它，更不能以外国的经验作为一种固定的形式来硬套，而要针对具体的作品进行具体的分析。如果从刻画内容的深度和表现形式的精确、生动来讲，我认为《白毛女》利用有唱有说白的形式，并不是什么缺点，而正是它采取了走向民族化、群众化，正确地继承传统的一个表现。在《白毛女》中，音乐所处的地位并不是从属性的，更不是一种外在的装饰。它与戏剧占同样的地位，甚至它在表现人物的内心活动上、在刻画人物性格的对比上，显然起着主导的作用。因此我认为把《白毛女》看成是“话剧加唱”不仅是片面的，而且是缺乏足够事实根据的。

《白毛女》既然是中国新歌剧发展中第一个里程碑，不可避免，它还不是完美无缺的。从歌剧的文字脚本来看我认为有些地方还不够诗化，即对语调中的韵律还注意得不够，因此使某些音乐与说白之间的连接给人有些突然和生硬的感觉。这一点说明我们对如何继承戏曲传统中歌唱与说白的结合上还学得不够深入。此外，整部歌剧虽经多次修改，但还是给人感觉前三幕的音乐刻画要比后二幕感情更为深刻、形象更为生动。这点说明了作曲家对处在旧社会人民受压迫的苦难生活有了较深刻的体会，对如何来表达也积累有足够的经验；但是，对于处在新社会里的人民的思想感情则体会得还不深，对如何来表现也还缺乏经验。此外，在和声和配器的处理方面，应该说作曲家在如何结合民族风格上开始作了努力，摸索了一些经验，而且

这些探讨基本上也是成功的。但是与歌剧题材的丰富和音调刻划的深刻比起来就会感觉在和声和配器的处理上还不够丰富和细致。例如第四幕第一场的“暴风雨”，作曲家尽管几乎运用了全部乐队和合唱，但由于没有找到合适的和声和配器处理，使这戏剧性最强的一场音乐，没有发出它预期的戏剧性力量。同样，像第一幕杨白劳自杀的那段乐队音乐也感觉缺乏应有的戏剧性。

当然，这些缺点对整个作品讲来是非本质性的。它们的存在，说明了我国新歌剧的发展历史还很短，创作经验还不够丰富，作曲家们必须继续努力去加以解决。事实也是这样，经过解放的九年多以来，这些过去所遗留下来的问题，在我国作曲家们的努力下，又向前进了一步。但有些问题确实并非一朝一夕所能解决。总之，从《白毛女》音乐的基本创作方法来讲，我认为它的成功是主要的；它为我国新歌剧创作的发展摸索了许多重大的经验，而这些经验的正确性已为后来的歌剧创作实践所证明。歌剧《白毛女》的成功具体地告诉我们：新歌剧创作必须以反映先进的思想、刻画现实生活中的重大斗争为主要目的；它也告诉我们新歌剧的音乐必须牢固地生根在我国民族音调的基础上，而且必须深入地向传统戏曲学习来解决如何使歌剧音乐戏剧化的问题；同时它也告诉我们在忠实于我国民族风格的前提下应该大胆吸取近代世界音乐创作的先进的专业技巧和经验，以丰富我们的创作手段。

在全国解放后的许多新歌剧里，如《刘胡兰》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《草原之歌》，以及《红霞》等作品里，都在不同的程度上发展了在《白毛女》中所提出的某些基本原则，和试图进一步去解决《白毛女》音乐创作中所提出的某些问题。所以《白毛女》既是正确地总结了在它以前的歌剧创作经验，而又为它以后的歌剧发展开辟了一条康庄大道。《白毛

女》的巨大历史意义就在此。同时我也深信《白毛女》本身仍将始终保持着它的生命力，并希望它能在作曲家的再次努力下获得更新的发展。

1958年10月

关于轻音乐的问题

题注：这是在60年代初人们在批判了“大跃进”时期文艺工作中的“左”的偏向而提出的，目的是希望能向群众提供一些健康的、娱乐性的音乐，当时李凌同志曾为此进行了热情的呼吁，但在音乐界内对此看法分歧比较大。此文是应《文汇报》之约、作为参与讨论而写的。

所谓“轻音乐”，并非一种音乐体裁的概念，而是包括好几种体裁的统称。究竟包括哪几种？各人的理解不太一致。李凌同志的理解比较宽，不仅包括舞曲、爱情歌曲、抒情歌曲，连讽刺歌曲、抗日战争和解放战争时期国民党统治区的民主歌声（如《你这个坏东西》、《茶馆小调》等）都算在内。王云阶同志的理解则偏重从音乐性格上来认识。这样看来范围似乎明确了些，但仔细想想，愈想愈糊涂。一方面王云阶同志不同意把聂耳的《铁蹄下的歌女》算在内，但另一方面他又把聂耳的《慰劳歌》及有些革命民歌都算在内；一方面他认为抒情歌曲、爱情歌曲、讽刺歌曲、喜歌剧都包括在内，但另一方面他又不同意把舒伯特、舒曼的抒情歌曲，莫索尔斯基的讽刺歌曲，柴可夫斯基的爱情歌曲和罗西尼的喜歌剧算在内。究竟该怎样来认识？问题究竟在哪里？

问题在于这个概念本身原来的含义是有缺陷的。实际上，没有所谓“严肃音乐”的概念，也就不会有所谓“轻音乐”的概念。所谓“轻歌曲”、“轻歌剧”都是针对着它的对立物——“艺术歌曲”、“正歌剧”——而言的。这些概念最先出现于英美理论家的著作中。通常他们爱把19世纪以来一般流行在城市里的娱乐性的音乐（如圆舞曲、小夜曲、浪漫曲、流行歌曲以及小型喜歌剧等）都统称为“轻音乐”。目的就是为了可以与交响乐、歌剧、室内乐及艺术歌曲等“严肃音乐”作区别。有趣的是他们对19世纪以前的音乐以及对一些欧洲古典大师们的音乐却又另眼看待。比如说，巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、韦柏、舒伯特都写过不少舞曲、抒情曲、讽刺歌曲、爱情歌曲以及小夜曲、嬉游曲等等，其中有不少在当时主要就是为了供人娱乐所用的；但是他们的这些作品都曾被列入“严肃音乐”的范围里。唯独对像约翰·施特劳斯，兰纳等作曲家的这些作品则统统都被划入“轻音乐”范围内。由此可知，他们运用“轻音乐”这个概念的本义并非在它们具有“轻快、轻松、活泼”的特征，而是说明这些音乐只不过是迎合群众“平庸、低劣”趣味的娱乐而创作的“实用的”音乐；同时，也说明这些音乐的作者在艺术修养上的平庸以及这些作品在“思想性”、“艺术性”上缺乏价值。因此，长时期以来，他们从来不把“轻音乐”看作为一种艺术。当“五四”以后随着西方音乐的大量传入中国，这种看法也一起传了进来，对我国的音乐家产生了影响。使得许多职业的音乐家对“轻音乐”一直抱着轻视、冷淡的态度。谁要是搞了“轻音乐”，就意味着玷污了自己“神圣的”艺术生命，贬低了自己“崇高的”艺术声誉。恐怕一直到现在，我们还有不少音乐工作者受着这种观念的影响。应该说，过去这种把音乐分成“严肃”的和“轻”的是一种偏见，在某种意义上讲，它与“为艺术而艺术”的论调有一定联系，并且

也反映出他们对广大群众的鄙视。因此，这种观念的产生和流行是有其社会根源和思想根源的。并且这种观念也正是在旧社会条件下音乐艺术与广大群众关系的不正常以及音乐家与群众脱离的具体反映。

文艺发展到社会主义时代才真正完全挣脱了阶级社会长期套在它身上的枷锁，开始重新密切地与群众结合了起来。社会主义的文艺已不再是少数剥削阶级的专利品，而是群众自我教育的一种有力武器了。因此，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中就把“文艺为政治服务”与“文艺为工农兵服务”作为一个问题的两面来加以阐述的。毛主席通过系统的分析，教导我们在文艺创作和批评时必须既要注意思想性又要注意艺术性；既要注意深刻性又要注意易解性；既要注意对群众的思想教育作用，又要注意对群众的文化娱乐的作用。这二种职能本来就是缺一不可而无法分开的。否则，它就不能对人产生实际作用，也就无法称之为“艺术”了。

我认为今天我们是否可以考虑不去沿用这些旧概念来对待社会主义时代的音乐？我们可以重新解释“轻音乐”这个概念，或者不用这个概念。这丝毫不意味着要求音乐创作在体裁、形式、题材、风格上的单一化。相反，主要的目的就在于要促使作曲家在创造任何体裁、形式、风格的音乐时都既能全面地注意作品思想性与艺术性相结合以及深刻性与易解性相结合的问题（当然这也绝不是意味着要求在绝对的百分比上相等，这是永远不可能的），又能充分注意艺术形式、题材的多样化。今天，我们的生活现实本身就是十分丰富多采的，因此也就需要在艺术创作的体裁、形式、题材、风格上尽可能的多样化。同样，生活在新时代的广大群众的内心世界也比过去任何时代要丰富广阔得多，也要求艺术家能更深刻地去进行观察、认识，并通过更丰富、更多样、更富于创新的态度来进行反映。广大的群众

不仅要求作曲家创造出大量优秀的交响乐、大合唱、歌剧，而且也要求作曲家创作出大量优秀的抒情歌曲、爱情歌曲、舞曲等等。广大的群众不仅要求通过音乐来反映他们在对敌斗争和生产劳动中坚强勇敢、英勇豪迈的一面，而且也要求通过音乐来反映他们在日常生活里和在畅想未来中的抒情、欢乐、幽默、活泼的一面；广大的群众不仅要求在音乐中得到情绪上的激励和鼓舞，而且也要求在音乐中得到精神上的愉快和休息。因此，我们要求的不仅是各种体裁的多样化，并且更要求一种体裁内在形式、风格、题材上也多样化。同样，运用同一种题材来进行创作也应该考虑它具有各种处理的可能。在这点上我完全同意讨论中认为在爱情歌曲、抒情歌曲体裁里题材的选择和处理是非常宽阔的见解。同时我认为在交响乐里也应该有非常富于抒情的或轻松愉快的篇页。甚至于也可以考虑整个一部交响乐主要就是轻松、愉快、明朗、活泼的。18 世纪末的海顿可以创作出像“玩具交响乐”、“哀悼交响乐”、“惊愕交响乐”、“告别交响乐”等等性格形式各别的作品，到 20 世纪今天我们的作曲家为什么就不能这样来创作呢？过去我们有些同志在理解艺术为政治服务这个问题上是有些狭窄的。他们总是只把战斗性的群众歌曲，直接反映阶级斗争和生产斗争的音乐作品才认为能起为政治服务的作用，对主要是反映爱情的，描写自然的，供人娱乐的音乐作品则采取怀疑轻视的态度。应该说，这种看法是片面的，是脱离群众、脱离实际的。我们应该把艺术为政治服务的含义，艺术对人的思想教育作用的认识，理解得更加宽广一些、深刻一些。我认为对音乐创作来说，题材问题并非不重要，但最重要的还是作品的形象以及作品中所表达出来的感情。因为作品的题材，主要还只是对作品内容方面的选择，而作品的形象、感情，才是作者对生活的认识和在作品中的反映的具体表现。只要在形象上是正确地反映了今天的社会主义生

活现实，反映了今天的广大群众精神面貌，同时在感情上又基本符合今天社会主义的时代特征，没有宣扬与社会主义不相适应的感情；那么，无论是描写自然的，刻画爱情和友谊的，都不能说它们是无益的。

现在，我们还有许多作曲家对创作这些音乐所以缺乏热情，也有实际困难的一方面。大家对现代西方流行的轻音乐中所存在的种种颓废低劣的倾向都有了一定的认识并反对的。但是如何来写我们自己的健康、活泼的轻音乐，无论在理论上或实践中都还找不到很明确的答案，更谈不到有足够的经验积累了。因此，有的人就干脆采取回避的态度，以免写不好反而引起麻烦；有的人则采取方便的方法，从18世纪末19世纪初西方城市音乐中去“取点经”，再配上一些民歌风的旋律，来作权宜之计的处理。因此，这些作品常常比较呆板、平淡，不能引起群众的喜爱。近两年来，虽然在这方面有了一些新的进展，但也还没有来得及很好的对这些创作实践进行理论性的总结。因此，摆在我们面前的是除了提高认识、引起重视、树立正确的创作思想，还必须具体解决提高这些创作的质量问题。

总之，这是有关广大群众的精神生活需要的大问题，我们应当积极组织这方面的多样化的具体艺术实践，我们没有权利不重视它。

民族风格与地方色彩

题注：这是在50年代末有人在报刊上对以中央广播乐团民族乐队为代表的民乐大合奏这种形式进行了批评，认为在我国传统民族器乐中都是富于地方色彩的民乐小合奏，而这种大合奏是照搬西洋的产物，发展下去流弊不少。而且当时在某些地方的领导常常由于有些文艺作品“地方味”不够突出而被“枪毙”。此文想对这些现象提出一些不同的看法。该文发表于《音乐研究》1960年第3期。

问题的提起

近来，关于发扬地方色彩问题逐渐引起了一些同志的关心和注意。总的情况可能是这样：在各地文艺团体的实际工作中比较强调发扬地方色彩的问题，这当然是应该的；但是，在对问题的具体认识上及做法上还存在各种分歧。有的同志对达到民族化归结为如下的特征和要求：即表现了当地人民群众的性格、理想、要求、生活习惯、语言特点，表现了当地民间的、独特的音乐形式、地方色彩的演唱演奏风格，以及地方的民间音乐语言的表现形式和表现手法。显然，他把民族风格、民族形式的全部含义与地方色彩完全等同起来了。有的同志则认为少

数团体不善于创造性地进行学习，过于重视旁人既有的经验，看重了民族风格，而忽略了地方色彩。因此，他认为民族乐队逐渐趋向一种类型的发展是“会影响艺术的丰富多彩的①。”显然，这里是把这二者的关系看成是对立的，矛盾的。但是，另外有一些同志认为“对音乐的地方色彩也不应该看得过分绝对化”，认为有些地区在对待创作中的民族风格问题存在着“‘画地为牢’不准越雷池一步的观点及做法”②，”认为“不适当地强调‘风格纯’，这实质上是不要发展，不要吸收新的因素。”“反来复去还是一种创作手法。也只剩下单一的音乐形式……”③这些意见，表面看来他们并不反对发扬地方色彩，但对同一个问题却与前面一些同志有明显的分歧。前者特别强调发扬地方色彩，好象发扬地方色彩是文艺事业中最首要的任务；而后者则对此怀抱着“忧心忡忡”的态度。因此，这些问题的提出、讨论、以及正确解决，无疑对我国音乐事业的向前发展是具有很大的现实意义的。

笔者对这些问题并无深入的研究，但深感这些问题的重要，因此，大胆把自己的粗浅的认识提供出来，作为进一步讨论的参考。

关于民族风格

关于民族风格、民族形式的问题以及建立民族新音乐的问题，这是一个从“五四”以来就开始的长期争论的问题。争论的焦点不仅表现在要不要建立具有自己民族特征的新音乐这一

---

① 《听济南军区部队文艺代表队民族乐队演奏有感》（毛继增）。《人民音乐》1959年，第8期。
② 《从音乐的地方特色谈起》（宋扬）。《人民音乐》1959年，第7期。
③ 《从会演看云南的音乐创作》（蔚天）。《人民音乐》1959年，第5期。

点上，而主要是集中在如何去实现的看法和做法上。

总的说来，在“五四”新文化运动以后，在我国文化界由于种种历史原因，确实存在比较根深蒂固的盲目崇拜西洋、轻视民族传统的思想影响。它无疑给予我国音乐文化的发展带来了有害的影响，使得我们的音乐艺术的发展在一定的程度上与广大人民群众、与我国悠久的民族民间音乐的传统，产生了距离。

这种情况经过赵元任、黎锦晖、黄自、刘天华等人的艺术实践后才逐步有所改变。特别在30年代“左翼”文艺运动和抗日救亡歌咏运动的影响下，以聂耳、星海等革命音乐家登上乐坛后，情况的发展才得到了根本的改变。他们正确地认识到人民生活是艺术创作的源泉。即使在白色恐怖非常严重的情况下，他们也从不畏惧地经常深入到劳动群众中去，深刻地体验劳动大众被压迫的生活和群众反抗的呼声。例如聂耳的《码头工人》、《大路歌》、《新女性》等歌曲都是在直接深入工人群众劳动生活中所获得形象的，这正是创作中民族风格的最本质最重要的一点。他们明确地认识到要使自己的作品能为群众所喜爱、所接受，必须掌握群众所喜爱、所熟悉的艺术形式，必须使自己的创作真正建立在民族音乐传统的基础上。他们开始热爱自己民族的音乐，并认真的去进行学习。因而，在他们进行创作时才能作到自然地涌现出人民所喜爱的音乐语言，才使他们的音乐创作不断增强浓厚的生活气息和鲜明的民族风格。但是，他们同时也认识到继承传统的目的不是为了保存传统，而是为了更好地创立新的民族形式——反映当前生活斗争的、当代人民的思想感情的形式。他们敏锐地将当时群众的革命激情、战斗的号召、反抗压迫的呐喊、革命诗歌的斩钉截铁的语气，通过有力的、短促的音调，集体行进的性格表达了出来（在这里聂耳还创造性地吸收了外国音乐创作的经验，特别是外国革命歌

曲的有益的经验。例如他的《毕业歌》、《义勇军进行曲》、《开路先锋》等等)。

星海在他的《民歌与中国新兴音乐》中曾系统地阐述了他对于如何向民间学习，如何来创造新的民族音乐的见解。他首先全面地详尽地论述了中国民歌与中国历史、与人民生活之间的密切联系。他以无限热情的口吻说："我们音乐工作者产生在今日的中国，无疑是一件幸福的事情，从民歌的材料里可以发掘出许多宝藏和参考。"然后他号召"音乐工作者应该深入民间，尽量搜集各省各地的民歌，与大众一起生活，同他们一块儿唱和……"。"凡一切与民歌有关的曲调如大鼓、弹词、梆子等等，我们都应当重视。因为它们是相互关连的东西，是大众最接近的东西"。最后，他进一步提出了在继承传统的基础上必须努力去建设新的音乐文化。他说："我们音乐工作者研究民歌，不是为研究而研究，真正的目的还是创作"，"我们研究民歌就是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活和大众的语言，通过民歌去了解民众，以借作新歌曲的参考。并且吸收民歌的优良艺术要素来创造更丰富的、伟大的、最民族性，同时也是最国际性的歌曲和乐曲"。

由此可以看出关于建立民族的新音乐以及探求音乐创作(或表演)中的民族风格，一直是我国许多正直、严肃音乐家努力追求的目标。当然，问题的矛盾不仅在"要不要"这一点上，更大的分歧是表现在"如何去达到"这一点上。关于这些问题在"五四"以后曾经展开过热烈的争论(主要是针对旧剧的看法，以及如何建立国乐的看法上)，后来在抗日战争期间又展开了规模较大的讨论(主要是以李凌、赵沨为首在《新音乐》月刊上所提出的)。在1955年第一届全国音乐周以后在音乐界又展开了一场热烈的争论。经过一次又一次的讨论大家逐渐更深入、更细致地去研究这个问题了，相互的认识也逐渐在趋向一

致。但是，到现在，我认为问题还没有完全彻底地得到解决。我们还有一些音乐家，特别是年轻的学生对民族、民间音乐并不十分热爱，学习得也很差，很肤浅；而内心深处总觉得我国民间的音乐“太简单”、“太落后”，没有什么“值得”可以深入学习、深入钻研的。相反，他们对外国音乐则“内心为之燃烧、激动”，崇拜得五体投地，唯恐学习得还不够等等。

所以，我认为必须首先认识到过去那种轻视民族、民间艺术的思想影响在我们一部分音乐工作者中间还是比较根深蒂固的，强调深入地、虚心地向民族、民间音乐学习，特别是与深入人民生活相结合起来进行学习，仍然具有重要的意义。

但是我们还必须看到现在另外有一些同志，他们过分地片面地重视对民族传统的继承，而忽略了对传统的继承必须抱批判的态度。他们特别强调“像”、“够味”、“风格纯”等等，甚至认为给民歌配上和声，配上钢琴的伴奏就是“洋教条”。他们对创作中对民族风格的探讨仅仅归纳为民间旋律的简单的引用，而排斥任何不直接引用民间旋律的做法。也有人对民族、民间传统艺术形式的一切都不加分辨、不加选择地认为必须继承，甚至渲染某些原来在民族民间音乐中非本质的因素，这样的作品，虽然会受到一定程度的“欢迎”，但我们绝不能对这样的“欢迎”、这样的做法毫无分析。我认为这样一些同志的认识，表面看来他们好象是很重视对民族、民间的继承，他们都怀抱着一种良好的愿望，但在实质上这种认识是片面的、保守的。他们没有看到在过去的民族民间艺术形式中，虽然有许多是优秀的、富于人民性的精华，但其中也夹杂着不少封建性的糟粕。这些因素必须扬弃、或至少要加以改造才行。他们更没有看到今天已经进入向社会主义过渡的时代了，人民的生活、思想面貌已有了很大的变化。为了正确地表现今天的新时代，我们必须在继承过去传统的基础上根据新的生活、新的思想要求，对旧

的形式进行改造，添进一些新的因素，以创造新的民族形式。

从我国近现代音乐的发展中就可以看清创作中的民族风格是随着时代和生活的变化而变化着的。在救亡时期，出现了像《渔光曲》、《义勇军进行曲》那样的歌曲；到了抗日战争时期，在解放区则出现了像《兄妹开荒》、《晋察冀小姑娘》、《白毛女》等作品；在国统区则出现了像《你这个坏东西》、《茶馆小调》、《古怪歌》等作品；到了全国解放以后又出现了像《全世界人民心一条》、《草原上升起不落的太阳》、《歌唱祖国》那样的作品。这些作品虽然都可以说是具有鲜明民族风格的作品，但是它们各有各的音调、性格、体裁特点，各有各的时代和生活的特征。因为时代不同了、生活不同了，反映时代和生活的歌曲风格也必然不同了。

马克思列宁主义的音乐美学认为："音乐思维就它的一切方面（按：即指音乐音调、音乐逻辑以及音乐形象等等）来讲都是民族的。""民族音乐特征是整个民族特征的部分反映"①，因此，人民生活、人民思想感情的变化，必然也会在民族音乐的特征中得到相应的反映——不断地更新和发展。我们强调中国的音乐文化必须有中国民族的特点，建设社会主义的新的民族音乐必须重视对民族传统的继承，必须在创作或表演中重视发扬民族风格；但是，我们又反对把民族风格看成为固定不变的因素，忽视了在继承民族传统时应有发展的观点，因而束缚了自己的手脚，裹足不前。

① 《音乐美学问题》（克列姆辽夫），音乐出版社版，70页。

关于地方色彩①

一个分布地区比较广阔的民族，因各地气候的不同，自然环境、风俗习惯的不同，以及语言语音的不同，在各地的民间艺术中会出现各种独特的地方色彩或独特的地方文艺形式。这种生根于当地群众中、由当地群众所直接掌握的文艺形式，常常是最能真实地表现群众的生活和思想感情、最富于乡土的"风味"，因而也就最为群众所熟悉和喜爱。特别像我国，各地有各地独特的民歌、舞蹈、说唱、戏曲等文艺形式。同样，同一种艺术形式流传到各地，由于受到当地原有文艺形式以及其他各种因素的影响也会形成各不相同的地方文艺形式。例如梆子音乐就有秦腔、山西梆子、河北梆子、河南梆子、山东梆子之别；昆曲也有南昆、北昆之分；高腔则无论在江西、浙江、湖南、四川等地都各有各的特点。这种特殊的地方色彩的形成反过来对于当地人民的心理产生了极为密切的联系和影响。人们听到（或一见到）这种独特的艺术就会很快地联想起许多家乡的生活、事情以及大自然等等。因此，人们很早就注意这种特征在心理上的意义，常常利用地方文艺形式来进行思想宣传或文化教育，并且收到了很好的效果。例如在辛亥革命前后，人们为了宣扬资产阶级民主主义的新思想，反对封建的腐朽的旧思想，就曾创造了各种时调、文明戏（或时装戏）等形式。在第一、二次国内革命战争时期，许多革命家也曾广泛运用了当地的民歌、小调填上新词，宣传革命的思想。例如彭湃同志在海陆丰农民运动中曾采用民歌、童谣编写了《田仔骂田公》、《工农听说起》等歌曲。抗日战争时期，解放区的文艺工作者在

---

① 有的同志在文章中常常用"地方风格"这个概念，我个人认为还是用"地方色彩"这个概念更适合些。所以我在文章中一律使用它。

毛主席正确的文艺方针指导下，纷纷深入工农群众，开展了轰轰烈烈的新秧歌运动。通过新秧歌运动不仅利用这种人民群众所喜闻乐见的文艺形式宣传了革命的思想，教育人民群众；并且通过对地方形式的运用也教育和改造了文艺工作者自己。更重要的是由于新的内容、新的思想的灌入，也逐渐使这种传统的地方的文艺形式产生了新的素质，形成了一种新的文艺形式——秧歌剧。像《兄妹开荒》的产生和流传全国就是一个明证。同时，像《白毛女》那样的新歌剧的产生也是与秧歌运动的发展，与对广泛的民间文艺形式的继承、吸收分不开的。同样，最近在北京演出的歌剧《洪湖赤卫队》，由于作曲家和演员密切注意了发扬地方色彩的问题，使这个歌剧具有了强烈的鲜明的地方气息，并且也为我国歌剧艺术的发展增添了新的经验。

以上种种，充分说明了重视发扬文艺创造中的地方色彩，不仅大大增强了艺术的感染力，并且对新的民族风格、民族形式的形成也具有很密切的联系。我国过去文化史的全部发展过程有力地证明了丰富多彩的地方文艺是促进我国民族文化得到高度发展的重要因素之一。但是，由于过去人民长期受到压迫，民间文艺一向得不到应有的重视和支持，甚至还遭到种种歪曲和摧残。许多地方民间文艺的宝贵遗产还没有充分地加以运用，并且其中有许多已被埋没。今天我们有责任把它们仔细地发掘出来，经过慎重地选择，加以批判地继承和发扬。

因此，首先我认为为了更好地为群众服务，更好地为我国新音乐事业的发展，深入学习和掌握地方文艺形式，发扬文艺创作的地方色彩是我们当前的重要的任务之一。无视地方文艺形式和贬低文艺创作中地方色彩的重大意义，当然是错误的。

但是，当我们仔细研究一下各种传统地方文艺形式的形成和发展过程时，我们同样发现它们也是随着人民的生活、人民的思想感情的变化，特别是随着各种地方文艺的相互交流和影

响而不断地在“推陈出新”地变化着。这是一种不断的运动，有时则缓慢，有时则急剧，但是变化、运动的结果常常是使大多数的文艺形式更加发展了，更加丰富、提高了；而少数的文艺形式则渐渐地丧失了它的独立性，逐渐被代替、被淘汰了。例如河南坠子的发展就是一个鲜明的例子。当清末（约1900年前后）源出于安徽的说唱“颖歌柳”（或称“莺歌柳”、“英哥溜”）传入河南后，当时在河南“道情”、“鼓词”、“鼓子曲”都很盛行。唱“颖歌柳”的艺人们为了争取自身的生存和自己艺术的前途起见，开始主动地使其与“道情”相结合。这两种文艺形式的结合使原来“颖歌柳”的伴奏小鼓弦改成了坠子弦，同时取消了原来唱“道情”用的渔鼓和夹板，而代之以简板。这时艺人们开始称这种新的形式为“坠子”。但是，为了进一步使这种新的文艺形式得到发展，艺人们一方面努力在传统基础上进行创造，而另一方面也主动地从姐妹艺术中去吸取滋养。例如："赵玉凤吸收了大鼓、小调，刘银凤吸收了马头小调，赵桂琴吸收了琴书，金小燕吸收了京戏，李红燕吸收了二夹弦，靳元霞吸收了河南曲子，范艳霞吸收了唐山落子，李瑞臣、李三瞎子、王立先、吴云吸收了河南梆子等。"① 同样，在各种地方戏曲发展中，可以说没有一种比较大的剧种不是在吸收多方面的形式和风格中逐渐成长起来的。例如，评剧的前身就是流行在唐山一带的“莲花落”，后来艺人们发现东北的“蹦蹦腔”时，感到“冀东人学起来也不困难，大家就拿着唱本学。”② 但是原来的“莲花落”或“蹦蹦”都是比较简单的民间说唱及民间歌舞，艺人们“为了使它变成戏曲形式，就吸收了河北梆子的打击乐器和一些表现人物情感的板头。”③ 后来“演员们为了使腔调结合

① 《河南坠子的产生和形成》（苏柳）。
② 《评剧简史》（胡沙），第5页。
③ 同上，第6页。

人物情感的变化，就在腔调中吸收一点滦州皮影和乐亭大鼓的一些小腔，糅到自己的腔里去。”①

从这些例子中可以得出如下两个结论：(1) 一种文艺形式在它的发展过程中不断在变化，不断吸收其他文艺形式的因素来丰富自己，这是客观的规律，而不是少数人的主观所能改变的。(2) 任何一种文艺形式要不停地向前发展，要能经受得起时间和群众的考验，必须在继承传统的基础上不断地进行革新和创造；故步自封，不求进步就必然会被淘汰。所以，我们在强调发扬地方色彩的同时必须特别注意到应该既有继承又有革新，继承就是为了革新。本地的特殊色彩当然应该重视，但外地的经验、外地的特殊色彩的吸收也绝不能忽视。在继承和发扬创作中的地方色彩时，单纯强调要“像”、“够味”，特别是所谓“风格纯”，我认为这是缺乏发展的观点的，因而也是片面的。要按这样的理论去做的话，对我们文艺事业的发展将会带来不好的影响。

两者的辩证关系

在讨论中有人过分强调发扬地方色彩的重要性，甚至把它与民族风格完全等同了起来；又有的人为了强调发挥地方色彩的重大意义，而把它与民族风格的关系看成是对立的。例如，认为今天在民族乐队的发展上逐渐趋向一种规范是“往一路子发展的办法”，“会影响艺术的丰富多彩”②。这些看法我认为也是不够全面的。

因为民族风格是一个民族的共同的生活、习惯、心理等特

① 《评剧简史》(胡沙)，第9页。
② 《听济南军区部队文艺代表队民族乐队演奏有感》(毛继增)。《人民音乐》1959年，第8期。

征的概括，因此，它带有全民族的意义；而地方色彩则只限于某一个地区的特色（包括特殊的文艺形式在内）。尤其在文艺形式中的民族风格和民族形式常常就是在各种地方特色的文艺形式的长期交流、融合（甚至还包括对外国的或外族的文艺形式的交流、吸收在内）的基础上逐渐形成的。因此，它们在形式上、在对待题材的处理上，也要更为提高，更为发展，从而也就更带有普遍的意义了。例如京剧，它的主要声腔是二黄和西皮。从戏曲史的材料中可以知道二黄腔源出于安徽和湖北；而西皮腔则源出于西北的梆子，经襄阳腔而变为西皮腔。这两种腔的结合，再与原来在北京兴盛一时的弋阳腔、昆腔、秦腔以及山西梆子等戏曲形式的交流融合，结果就逐渐形成了今日所谓的京剧。事实上，我们现在已很难把京剧看成是北京的戏曲形式，而把它看成是一种全民族性的文艺形式。显然，在京剧中所体现的是我们中华民族（特别是汉族）的共同的心理特征、共同的生活面貌，而不是某一个地区的独特的风格。同样，像经过长期发展的昆曲，我们也很难说它是哪一个地区的特殊的文艺形式；特别与它的发源地昆山，好象已经没有什么特殊的密切联系了。

所以民族风格与地方色彩的关系应该是相互依存、相互影响的关系。前者更带有普遍性、共同性，而后者则带有区域性、独特性；前者较为概括，而后者较为具体；前者依靠后者的丰富多彩，不断地增添自己的鲜明色彩，而后者则依靠前者的高度发展而不断地为自身的成长增加新的血液。而且我认为二者相互影响的结果，必然会使原来地方性的文艺形式中有一些逐渐发展成全民族性的文艺形式。原来各种地方文艺的不同的特色会在一定的条件下相互接近、相互吸收，而结成一种新的更高的文艺形式，而一部分旧有的、不太发展的文艺特点或形式，则也可能逐步自然地被代替了。这里还可以举出越剧的发展来

加以说明。越剧的前身是清末流行在浙江嵊县一带的“四工调”、“哀哀调”，后来又吸收了杭州、湖州一带的说书曲调而形成一种所谓“落地唱书调”。当时它还不是戏曲形式，而是一种说唱形式。在伴奏乐器上主要就是一个笃鼓和一副檀板。后来受到余姚秧歌班（即余姚滩簧）的影响开始了简单的化装演出，逐渐向舞台剧的形式发展。但因为伴奏乐器没有改变，所以当时的人们称这种戏班为“的笃班”（因为只有打击乐器作伴奏乐器，所以“的笃、的笃”的伴奏给人一种特殊的印象）。后来他们为了要在大城市（特别是上海）中能站住脚，不得不向绍兴乱弹及京剧学习，在伴奏中加进了丝弦锣鼓，并接受了京剧的表演形式。在不断得到观众的支持下，越剧更进一步向大剧种的方向发展。特别是在袁雪芬、范瑞娟等同志的提倡下，越剧艺人开始向新的文艺形式——话剧吸收了许多有益的经验，大大改变了原来越剧的表演制度及演出内容。这种急剧的变化引起了唱腔、特别是伴奏音乐的发展。他们不但增加了伴奏乐器的品种和数量，还进一步取消了原来从京剧接受来的锣鼓，并吸收了搞广东音乐的艺人来参加剧团的伴奏工作。广东音乐的编制、特色以及曲调很自然地渗入了越剧的唱腔，特别是伴奏的过门中。到解放前后，我们又看到由于新音乐工作者的参加，在越剧的音乐中（特别是伴奏）加进了更多新的特点：如人声的伴唱（齐唱为主，但也有是简单的合唱）、西洋乐器（特别是弦乐器）的加入，在创作中运用和声、复调，甚至于转调等手法。而原有的“的笃、的笃”的伴奏则大大地减少了，只在个别场合下才加以运用。从以上整个发展过程，说明了：(1) 地方文艺形式的发展必然要广泛吸收其他文艺形式的因素，特别是那些发展得较高的、具有广泛影响的文艺形式（如京剧、话剧、梆子、昆曲等等），对它们的成长更有显著的影响；(2) 一种文艺形式要不断发展就必须不断地创造性地以吸收其他文艺

形式的因素来丰富自己，当然保存自己原有的最带有本质的特点是最重要的，但是要丰富、要革新，也就必须对原来形式中的某些部分、某些特点加以改变，甚至于扬弃。在这方面所有杰出的有经验的艺人常常就是 最富革新精神的艺术家（例如，京剧中的谭鑫培、王瑶卿、梅兰芳，越剧中的袁雪芬，评剧中的李金顺、白玉霜等等）。

回过头来论及民族乐队的发展，我认为像现在中央广播乐团民族乐队那样的乐队形式的形成应该说是我国各种地方民族乐队长期交流发展的产物，而且它的发展又与“五四”以后新文化、新音乐的影响是分不开的。在这种乐队的编制中包含了我国吹、拉、弹、击各种的民族乐器，并且力求在这四个方面都有一个完整的、在音色音量上能够相互结合的乐器组。这样它的表演性能，总的说来是要优于河北的“吹歌会”（它主要是吹的）、江南的“丝竹乐”（它主要是拉、弹的）以及“潮州锣鼓”（它主要是打击的）等等地方乐队形式。所以，这样的乐队的出现和发展产生了很大的影响，促使各地都相继效仿、学习，这是很自然的现象。这种现象不会影响艺术的丰富多彩，相反将会促使我们在这样的基础上，通过作曲家和演奏家的共同努力更加精益求精地创造出更为完备的、有民族特色的乐队来（因为，直到现在我们在民族乐队的发展方面还存在不少问题有待努力去解决的）。当然，对原有的地方特色的民族乐队，我们仍然要保持，要发展，使它们更好地以自己独特的面貌来为我国民族器乐的发展增添光彩。所以有一种乐队形式逐渐走向规范化，逐渐有一种更带普遍性的形式，并没有任何坏处，而且是很好的现象，是民族乐队得到提高发展的标志。此外，我觉得民族乐队的发展与戏曲、曲艺的发展还有它不同的地方。戏曲、曲艺因为原来种类就很丰富，又有语言、舞台表演等条件的不同，因此在对待它们的发展上，特别对风格和形式的革新

上要更加慎重一些，走的步子也要稳妥一些。但是，民族乐队原来传统的规模、经验并不像戏曲那样丰富、那样已经程式化了，同时又没有语言等条件的限制，因此在对待它们的发展上，特别是音乐（包括演奏、编曲等等）的革新上，则可以大胆一些，走得快一些。有了较完备的、固定编制的乐队就可以促使更多的作曲家为这些形式多创作些好的作品。有了好的作品反过来又会大大推进乐队本身向更完备更提高的方向发展。所以，我们既要强调发扬地方特色的民族乐队，更要发扬具有民族风格的民族乐队。这二者的发展是不会相互矛盾的。

无论把地方色彩与民族风格等同起来，或者把它们对立起来，其结果同样都会削弱对民族风格的重视，阻碍民族形式的发展；同时也会反过来削弱对地方色彩的发扬和对地方形式的发展。我们应该重视地方色彩的问题，我们也应该重视民族风格的问题。这二者的正确关系应该是相互依存的辩证统一的关系。正如吕骥同志所说："虽然地方风格并不是民族风格的同义语，但一定的地方风格常常能够赋予民族风格以鲜明的特点。我们应该提倡大家对地方风格进行研究，但不能以地方风格作为衡量民族风格的标尺，尤其不能作为决定一个作品能否取得演出权利的标尺"①。

总结上面的分析，有如下几点主观的意见，供给关心这些问题的同志作参考：

（一）民族风格与地方色彩是不断在变化、发展的。任何形式的发展都是由于内容的发展而决定的。生活在不停顿地发展着，反映生活的艺术（包括它的内容和形式）也必须不停地变化、发展。因此艺术形式和风格的运动变化是绝对的，而稳定

---

① 《百花齐放，推陈出新的胜利》（吕骥），《文艺报》1959年第19—20期。

则是相对的。应该以辩证的发展的观点来对待它。把事物看成是固定不变的，看不到在稳定的局面内部存在着运动着的矛盾因素，则容易使理论落后于现实，从而阻碍了运动的发展。我们的责任是要善于观察在运动着的矛盾中哪些是本质的东西，哪些是新生的东西，用我们的理论来加速它们的发展。

（二）继承与革新也是辩证统一的关系。继承传统的目的在于发展新的，而不是在于保存旧的；革新的前提必须建立在继承传统的基础上而不能建立在空中楼阁的基础上。无视传统的人是永远得不到任何真正成果的，而无视革新的人只不过是在急速向前的发展形势中“原地踏步走”。不尊重传统，我们当然反对；但是对传统不加分析批判地一概要继承，并且把继承传统本身看作是目的，而不是为了发展和创造新的文化，这无疑也是错误的。这种看法不可能给我们的艺术事业的发展带来任何益处。鲁迅说得好：“恰如吃用牛羊，弃去蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不因此就会‘类乎’牛羊的。”“旧形式的采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”① 所以真正正确的态度应该是“随着人民生活的前进，我们必须在继承和发扬民族固有风格的基础上进一步来创造适合于表现人民新生活的新的民族风格。”②

（三）对待传统文艺形式（如戏曲、曲艺等）的改革，由于牵涉到群众欣赏习惯的改变、艺人的改造及提高等等，因此必须在继承改革上要防止粗暴、要慎重、要耐心，要注意通过艺人和新文艺工作者的合作来进行，绝不能取艺人而代之。但对

① 《论“旧形式的采用”》（鲁迅），《鲁迅论文学》，1959年12月，人民文学出版社版，第169、170页。
② 《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》（周扬），《人民文学》1953年，11月号。

待新的文艺形式的创造，并没有那样多的客观条件限制，因此在强调向传统吸取滋养的同时，应该更加强调向人民现实生活中去取得新的养料，应该强调要有大胆革新的精神和善于吸取世界上最进步的技术经验来丰富自己。

（四）对文艺创作的发展应该按照党所提出的“百花齐放、推陈出新”的原则来对待。对于像风格、题材、手法、形式等问题，在不违反社会主义的大前提下，应该允许自由发展。我们要努力创造富于民族风格或地方色彩的新文艺，但是要进行创造、必然不会每一步都能取得成功。成功的作品当然应该欢迎；不成功的作品也要多鼓励、多帮助，因为它们也可以给我们带来有益的经验教训。因此，应该让好看的花和看来还不大好看的花（只要不是毒草）都能在我们的百花园中盛开，因为新生的事物总是生命力最强的，时间和群众将是最公正的鉴定人。

1959，12，27. 初稿。

1960，1，6. 修改。

究竟什么是值得我们担心的问题？

题注：这篇文章发表于《光明日报》1964年7月23日，当时我国音乐界正开展有关“革命化、民族化、群众化”的方针的讨论。在这个讨论中又涉及关于借鉴外国和继承民族传统的关系问题。

最近在《光明日报》上对“继承和借鉴”问题展开了活跃的讨论。我读了赵尹鸣同志的文章《不能因噎废食》（载于6月22日的《光明日报》）之后，也有一些个人的想法，愿意提出来与赵尹鸣同志商榷，并就教于读者。

首先，也从怎样来看待当前音乐界的实际谈起。赵文认为：“从最初的学堂乐歌到今天的音乐舞台所演唱的富有时代激情，富有战斗气魄的东西，主要是借鉴外来形式创造出来的。……可以说，没有几十年的借鉴西洋，就没有今天的新音乐，没有外来形式的采用，就没有今天歌剧、舞剧、交响乐、合唱、独唱、艺术歌曲、群众歌曲等等并存共荣的局面。”赵文又说：“什么是洋教条？依我看，它就是‘全盘西化’，是生吞活剥地、毫无批判地、形式主义地硬搬外来的东西。不能否认，我们中间是存在这种现象的。但这只是极少数。”显然，他的见解有它合理的一面，那就是学习外国的经验曾经对我国现代音乐文化的发展起过积极的作用，并且它对今后我国建设社会主义的民

族的新音乐仍有不可低估的意义。

其实，对于这一点，党的文艺方针以及毛主席的文艺思想早已明确指出过。但是，如果只看到这一点，而看不到盲目崇洋思想在我国音乐界的长期影响，反而对今天强调要反对盲目崇洋多少有点感觉是小题大做，或担心会因噎废食，认为是不太符合我国音乐界总的实际状况，我认为这些认识是片面的，也是缺乏根据的。因为，只要一翻开近几十年我国的音乐发展史就可以清楚地知道，在相当长的时期里，我国有不少音乐家并不是一开始就找到借鉴西洋的正确途径，而正是犯着不同程度的形式主义地硬搬西洋的缺点。因此，尽管他们在这方面的种种努力对我国新音乐文化的初期发展仍起了一定的积极作用；但是在他们大力传播西洋音乐知识的同时，也大肆宣扬了资产阶级个人主义和资产阶级唯心主义的观点。同时，资产阶级美学观点的影响也使他们满足于单纯搬用外国的经验，使他们自己的创作和演出长期不能很好的与群众相结合，不能在当时的社会斗争中起明显的积极作用。

因此，我认为对从学堂乐歌起到全国解放这几十年间我国音乐界学习外国的估计，不能只看到它所起的积极影响的一面，而忽略了它曾经对我国现代音乐文化的发展产生了不小的消极影响的一面。这种盲目崇洋的消极影响后来虽然由于聂耳、星海等革命音乐工作者的努力曾得到一定程度的克服和改变，可是，这种影响直到今天并没有完全消除，还对我们的音乐事业的发展以及对年轻一代的成长有着不小的危害。像竹风同志的文章《在火热的斗争中锻炼成长》（载于4月21日的《光明日报》）中所指出的当前音乐教育中所存在的种种令人不安的盲目崇洋的现象，难道只是沈阳音乐学院存在吗？不！不是的，在各个音乐院校都存在过，在我们整个音乐界也一度相当严重地存在过。现在在我们的音乐院校里，仍有一些人满脑子装的是

外国的名曲（有些人几乎完全沉醉在里面去了），而对我国自己的传统音乐、对当前的革命音乐既不熟悉也不热爱。这些实际存在的情况难道不值得我们担心吗？所以，我觉得尽管王受仁同志的文章（见6月22日的《光明日报》）中确实存在不少问题，但他尖锐地指出当前我国音乐界还有一些洋教条、洋八股的“死角”，以及指出我们有些人在思想上、口头上是表示同意走民族化的道路的，而在实际行动上对洋八股、洋教条仍“依依不舍”，或“边丢边捡、停滞不前”，这些意见还是符合一定的实际情况的；相反，像赵文的那种“这只是极少数”的估计恰恰与当前的实际情况出入颇大。

其次，赵文通篇给人一种印象，好象只有学习西洋才是有意义的、才是迫切需要的，而对继承我国自己的民族传统则似乎是可有可无的、不足挂齿的。记得毛主席在这个问题上却是这样教导我们的：“我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍贵品。对于这些，我们还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承继这一份珍贵的遗产。这对于指导当前的伟大的运动，是有重要的帮助的。”毛主席又说：“洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”（均引自《中国共产党在民族战争中的地位》）毛主席在其他的文件中也总是对中外遗产的继承从来不只强调学习外国这一面；相反，他更强调要努力继承我们自己的民族传统、历史遗产。因为特别在文学艺术方面，正是各种传统的形式与大多数群众有着长期的、深厚的联系，而从“五四”以来发展起来的新文学、新音乐等形式，则是后来经过不少文艺工作者在民族化方面作了种种努力才使它们逐渐与群众结合了起来。

但是，直到目前为止，我觉得新音乐的影响还不能与各种传统的民族音乐形式的影响完全相抗衡（特别在广大的农村以及对广大农民群众讲来）。可以说，我国音乐界对这个问题的认识也是经历了相当长的过程的。最初只有极个别的人稍有一些认识和具体的行动；到30年代由于有了无产阶级的革命音乐战线，开展了轰轰烈烈的救亡歌咏运动，才有较多的人感到这个问题的重要（当时曾提出"大众化"的口号），认识上也有了进一步的提高；后来解放区的音乐工作者经过1942年的文艺整风，开展了新秧歌运动，大家才真正对它有了深切的体会和迫切的要求，才开始写出大量的真正具有中国风格、中国气派的音乐作品，如《翻身道情》、《妇女自由歌》、《团结就是力量》、《蒋匪帮一团糟》、《咱们工人有力量》、《打得好》、《生产忙》、《兄妹开荒》、《白毛女》等等。历史证明，正是这些主要是以继承和发扬民族传统为基础而又适当借鉴外国经验的作品才赢得了群众的广泛的欢迎，在革命斗争中产生了巨大的影响；而过去那些主要是搬用西洋经验、套用西洋形式的作品则始终与大多数群众格格不入，只能为少数人所欣赏。

当然，对于民族传统音乐的继承也应该按毛主席所教导的那样，必须以批判的态度去学习而反对采取保守的全盘接受的态度。因为，这些传统的音乐遗产都是旧时代遗留下来的遗产，其中有前人的经验的积累，也带有旧社会的思想烙印。因此，我们今天强调必须以"推陈出新"的方针来对待传统的继承，以使它们能与今天的时代精神、今天的斗争现实相结合。全国解放以来（特别是近一二年以来）经过许多民间艺人、音乐工作者以及广大的音乐爱好者的努力，我国各种传统音乐形式的革新发展已取得了许多可喜的成绩（如无数新民歌的出现，各地方新创作及改编的戏曲和说唱，以及在北京举行的全国京剧现代戏的会演等等）。并且，愈来愈多的事实证明了这些传统形式

的新发展具有很强的生命力，很受群众的欢迎，因而也对新文艺工作者产生了很大的反响。现在我们已面临新的音乐、舞蹈可能要落后于这些传统形式的发展的趋势了。对于这样一种形势的发展难道不值得引起我们的重视吗？

总之，我认为当前值得担心的是我们音乐界还有不少同志对盲目崇洋的思想带给我们音乐事业发展的消极作用，还没有足够的认识和估计，对音乐必须“民族化”还缺乏深刻的认识和坚决的行动，而不是如赵文所说的是我们对向外国的东西学习还不大胆，还不够努力。

此外，赵文一方面很重视要“借鉴”（而不是硬搬）外国的经验，也不反对要“民族化”、要批判洋教条；而另一方面他对外国的经验并没有指出要给以正确的判别，对于传统的继承并没有给以应有的强调。这样就使自己的论点在逻辑上自相矛盾起来了。因为要“借鉴”，要“民族化”就必须有一个学习和继承传统的前提，有一个正确对待学习外国经验的前提。否则的话，又怎么能是“借鉴”（而不是“硬搬”）外国呢？又怎么能实现外来形式的“民族化”呢？再如赵文认为只有把外国的经验学到家之后才能创造我国社会主义的民族的新音乐，这种论点也是十分荒谬的，根本行不通的。我们到什么时候才可以宣告已把外国经验学到家呢？难道说在还没有学到家以前，我们就可以不必、也不能创造社会主义的民族的新音乐了吗？又如赵文对产生洋教条的根源说成是由于对洋的学得太少，脑子里只有一尊洋菩萨，所以就只能硬搬了。这种论点也是错误的。因为，洋教条的产生与学习外国的多少并无直接的联系。我认为产生洋教条的根源主要是由于过去长期处于半封建半殖民地的社会制度下所形成的民族自卑心理（在洋的东西面前抬不起头、而对传统的反而十分轻视的精神状态），以及长期在生活上、思想上脱离群众、脱离生活所形成的；而在实质上归根到底还是

由于没有真正树立起一心为革命、一心为工农兵群众的观点的结果。所以，如果立场观点对头，态度明确，那么不管洋的学得多少，都不会产生洋教条；如果只看到外国的东西比我们的传统要“高明”、“科学”，而看不到它们也存在的不高明、不科学的一面，那么脑子里洋菩萨愈多，倒是会导致洋教条愈严重的后果。

最后，我相信赵文的目的，正如他的自述一样，是从为了我们的事业而出发的；但是读了这篇文章之后，更使我感到当前值得担心的恰恰正是盲目崇洋的思想影响在音乐界还很深。为了我们的革命音乐事业的健康成长，我们必须对这种思想影响展开深刻有力的批判。

“五四”时期的歌词创作

题注：“文革”结束后，原来中国音协所办的各种刊物、如《歌曲》、《音乐创作》、《音乐研究》等均先后复刊，一些从事音乐文学的同志发起创办专门登载歌词创作和研究的刊物，定名《词刊》。另外，1979年我国文化界隆重举行了“五四运动60周年”的纪念活动。应该刊编辑部的特约、写了这样一篇从音乐的角度来谈歌词的文章，发表于《词刊》1980年第3期。

回顾我国“五四”运动前后至1927年大革命失败这段时期的现代音乐创作，尽管现代音乐文化还处于建设的初期，真正经得起历史考验的优秀作品数量还不多，但它们在反映当时的时代面貌以及社会现实生活的广度和深度方面，还是取得了显著的成绩和积累了宝贵的经验的。这里除了有作曲家的创造性的劳绩外，文学家在歌词写作上也作出了不可磨灭的贡献。总结前辈们在歌词写作上的经验，对于繁荣今天的歌曲创作无疑具有一定的现实意义。

一

有人说，一首好的歌词应该就是一首好的诗。这话有一定

的道理。这里所说的“诗”，我想是指要有诗的特色（或称之为“新意”)的意思。我国古代著名诗人杜甫曾讲过:“诗清立意新。”什么样的诗词才能给人以这种“新意”呢？那就是要求作品给人一种惊人魂魄和沁人心脾的艺术感染力。显然这不是靠作者的别出心裁和故弄玄虚而能获得的，而是要求作者对所处的时代和社会现实有本质的认识和独到的见解，善于指出一般人们还一时认识不到的生活真谛，并敢于说出深埋在人们心底想说而又一时还说不出、或不敢说出的话。

从我国“五四”时期所涌现的大量歌曲看，几乎所有经得起时代和群众考验的优秀作品，没有不是首先在歌词的思想内容上不同程度地具备上述的“新意”的。例如刘大白所写的《卖布谣》(赵元任曲)，作品反映了这样的社会现实：“嫂嫂织布、哥哥卖布”，“小弟弟裤破，没布补裤”，“土布粗、洋布细”，“土布没人要，饿倒了哥哥嫂嫂”，应该说这是当时举目即见的一般现象。可是，作者把这些人人司空见惯的生活现象，以朴素的笔调形象地典型地再现出来，并指出善良正直劳动者的苦难的根源是帝国主义、封建主义的剥削和压迫。这首歌词揭示了当时许多人还认识不清的社会本质，不仅引起了作曲者对这些劳动者的深厚同情，并且也给人们感到作品具有耐人寻味的“新意”和感人至深的艺术魅力。

又如刘半农所写的《呜呼三月一十八！》(赵元任曲) 就是一首直接揭露和谴责北洋军阀政府蓄意制造“三·一八惨案”、野蛮屠杀北平爱国学生的血腥暴行的革命诗篇。作者不仅在作品中深切哀悼这些爱国的热血青年，而且一针见血地指出军阀统治者屠杀学生的反动政治目的是“高标廉价卖中华，甘拜异种作爹妈！”作者最后毫无畏惧地面对这些凶残的统治者义正词严愤怒高呼“愿枭其首藉其家！死者今已矣，生者肯放他?！”这样的歌词确实给人一种惊人魂魄的巨大力量！

当时在党所领导的工农革命运动中，不少革命者如瞿秋白、澎湃、陆定一等同志都曾编写革命歌谣，热情讴歌人民的革命斗争和传布马克思主义的革命真理。如瞿秋白的《赤潮曲》（作者自己谱曲、发表在《新青年》上，歌词见本刊本期）作品对工农革命斗争和对伟大的共产主义革命事业寄予了炽热的希望和坚强的信念！这是我国第一首自觉创作的无产阶级的战歌。

二

毛泽东同志在一封谈诗的信中指出："诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。"我认为写歌词应比写诗更强调比、兴两法，应更着重抒情写意而更少直言叙述。歌词作者应该善于通过丰富、生动的形象刻画和新颖而富于生活气息的语言来阐发自己的艺术构思。这样的歌词才能给人一种诗情画意的美。这一点我们可以从郭沫若所写的诗剧《湘累》中的几段插曲（陈啸空曲）得到最好的例证。这些插曲通过湖中仙女怀念她们的爱人唱出了苦难深重的人民（包括作者自己在内）对我们伟大的祖国、伟大的民族感人至深的忧虑和希望。该曲的中段是这样的：

层层锁着的九嶷山上的白云哟！微微波着的洞庭湖中的流水哟！

你们知不知道他？知不知道他的所在哟？

呀！九嶷山上的白云有聚有消，洞庭湖中的流水有汐有潮。

我们心中的愁云呀，我们眼中的泪涛呀，

永远不能消！永远只是潮！

这里作者不仅把内心的悲痛称为"愁云"、"泪涛"，还以夸张的笔调把它们同"九嶷山上的白云"、同"洞庭湖中的流水"相比，而且进一步以"永远不能消！永远只是潮！"来强调这种

悲痛是如何的无可限量！最后作者又借用古代湘妃泣血斑竹的传说，高唱："太阳照着洞庭波，我们魂儿战栗不敢歌。待到日西斜，起看篁中昨宵泪，已经开了花！啊，爱人呀！泪花儿怕要开谢了，你回不回来哟?"作者自始至终把自己对祖国的那种强烈的浪漫主义激情，纳入一幅幅诗意酣畅的意境之中，使人们通过这些生活气息浓厚的形象既领略其深邃的含义，又品味到一种不绝的美。

刘半农所写的《教我如何不想他》(赵元任曲)，是一首表达对爱人怀念的抒情诗。作者没有按一般的俗套去具体描绘爱情生活，也没有运用任何海誓山盟式的陈词滥调，而是通过一系列自然景物细致的描绘来烘托内心感情，如"天上的微云"、"地上的微风"、"月光"、"海洋"、"银夜"、"水面落花"、"水底鱼儿"、"燕子"、"枯树"、"冷风"、野火"、"暮色"、"西天的残霞"，所有这些尽管场景不同、色调不同，但自始至终都突出一个"静"字。而正是在这一幅幅外表宁静的富于诗意的意境中蕴含着作者内心炽烈、坚贞、高洁的感情！

当然，我并不是绝对反对在歌词中运用某些概念性的词句。在人们的政治生活中、在革命斗争中，有时某些政治性的概念就包含有极丰富的生活内容和思想感情。例如在第一次国内革命战争时期有两首完全以政治性概念来填词的歌曲(即《打倒列强》、《工农兵联合起来》)，曾极广泛地受到各阶层革命群众的热烈欢迎。因为在当时的社会条件下，"打倒列强除军阀！""工农兵联合起来向前进，万众一心！"这些政治性的概念恰恰正是社会现实斗争和人们共同心愿的最富于概括力的生活语言了。

三

我国古代的诗词是非常讲究节奏韵律的，因为它要吟诵。这一特点到了“五四”时期为一些自由体新诗的作者所突破、所摒弃。可是，作为歌词，由于要入乐歌唱，这一点就不能忽视。否则就很难自然顺畅地演唱，也很难使听众准确理解词意和领略歌曲给人的美感，甚至根本引不起作曲者创作的欲望。胡适在 1921 年 5 月 1 日夜晚曾写了一首怀念辛亥革命死难烈士的歌词《四烈士冢上的没字碑歌》（萧友梅曲）。这首歌词从内容看是胡适当时诗作中的一首难得的好作品，不仅思想激进而且写得有形象、有激情。作者还有意识采用了主歌带副歌的分节歌形式。但是，如果我们从歌词的节奏韵律去分析，就可以发现它给曲作者用分节歌形式去配曲造成了多大的困难啊！下面我将主歌的四段歌词以普通朗诵的节奏标记出来：

① 他们是 谁？三个 失败的 英雄，一个 成功的 好汉。

② 他们 干了些 什么？一 个 使 奸雄 破胆，一 弹 把 帝制 推翻。

③ 他们 不能 咬文 嚼字，他们 不肯 痛哭 流涕，他们 更 不屑 长吁 短叹。

④ 他们 用不着 记功 碑，他们 用不着 墓志铭，死文字 赞不了 不死 汉。

显然在节奏韵律上存在着一系列问题：

一、第一、二段词是一问二答的结构，而第三、四段则是三个长短相等的排句结构，四段词在结构上不统一；
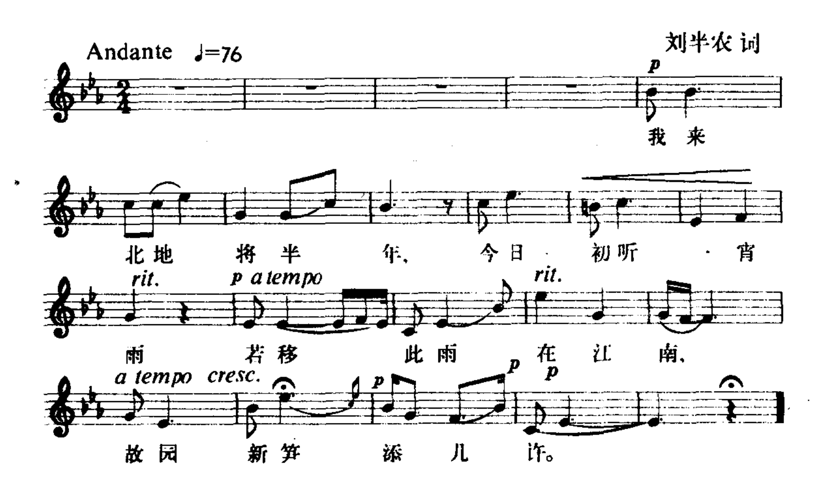
二、四段歌词在字数、音节、语言节奏上也不统一；

三、第一、二段词的字音声调还适合歌唱，而第三、四段词的字音声调则比较拗口，如“咬文嚼字”、“不屑”、“长吁短

叹”、“死文字”、“赞不了”等都不适合演唱的，即使唱出来也不易听懂。事实正是这样，这首歌词尽管经萧友梅配上了曲，也多次附在胡适的诗集中出版了，可是作为歌曲它没有产生什么实际的影响。

从当时刘半农所写的《听雨》(赵元任曲）我们可以看到完全不同的情况。这首歌词只有四句七言，一字一音节，四句的语言节奏可归纳为X X・|X X・|X X|X・0|这样一种节奏型。因此，曲作者为这首词配曲时就以这样的节奏型作为基础，按歌词语音声调的要求进行创作：

听　雨



这样的歌词由于作者注意了节奏和韵律，它本身就具有一定的音乐性，是比较适合配曲的。

是不是所有歌词在节奏和韵律方面都必须像上述作品那样规整呢？当然不是。对这一点过份严格要求，反而会给作者造成不必要的束缚，这对作者情感的自由发挥和对创作的丰富性、

多样性都是不利的。有时有些歌词从表面看字句长短不齐、节奏也疏密不匀，但仔细分析和给以适当处理就可以将原来的不平衡、不规整变成平衡、规整，并且得到更丰满多彩的效果。易韦斋曾写了一首歌词《问》（萧友梅曲），全曲六句大致可分为三个长短显著不平衡的乐段（第一、二句约相当于第五、六句的一倍，第三、四句约相当于第一、二句的一倍或第五、六句的两倍）。我们是否可以将这三个乐段处理成所谓带再现的三部曲式呢？从结构和词意看第五、六句是无法作为第一、二句的再现来处理的。不过从词意上去分析这四个“你知道”的排句，实际上前三句只不过是为第四句“你知道今日的江山有多少凄惶的泪”所作的铺垫而已，第四句才是全曲词义的核心，而最末两个短句实际上很像是一种无可回答的苦痛的尾声。作者只能提出一系列疑问，答案只能由大家自己去寻找。这样，曲作者就从词意出发将第三句分为上下两个分句，将前三句合成音节基本一致的四个分句的一个乐段；作者又在第三、四句间加进几个衬词“垂、垂、垂、垂”，将它同后三句也合成为音节基本一致的四个分句（每个分句占两小节）的一个乐段。这样两个乐段从词意、从长短结构和节奏上看都基本取得了平衡。全曲的核心、高潮就安排在第四乐句（即词的第五、六分句），稍长一点（占五个小节），但不过份突出，不影响前后的平衡：

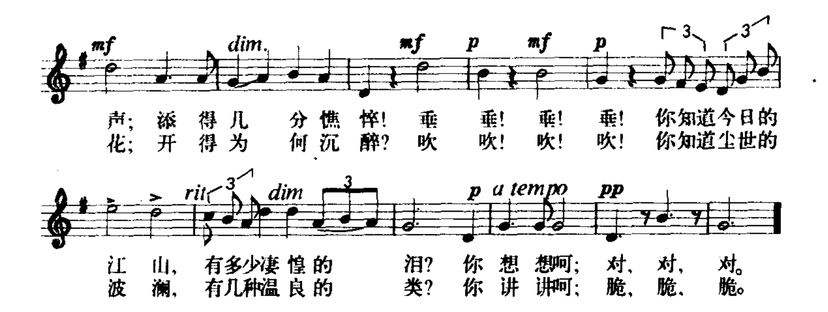
问

易韦斋词
肖友梅曲

感慨　♩=60

p　cresc.　dim.　cresc.

你　知　道你　是　谁？你　知　道　华年如　水？　你　知　道秋
你　知　道你　是　谁？你　知　道　人生如　蕊？　你　知　道秋



由此可知，在艺术创作中，尤其是从形式上讲，常常是既要注意统一、对称、平衡、协和等规整的、静的美感，又要善于把不统一、不对称、不平衡、不协和等这些具有动力性的因素给以艺术的处理，使之在新的基础上达到新的统一、对称、平衡、协和。作为歌词写作，应该注意字句节奏匀称（但不是简单的字数相等），偶句同韵（但不一定要求字字平仄相对，不要求全曲所有偶句均同归一韵），词曲结合考虑字音声调（但又不要完全拘泥于四声的束缚）。我想这样的歌词唱起来一定会给人们一种色彩丰富、韵味浓郁的音乐的美感。

四

写歌词应该在形式结构上适合音乐的形式特点，这一点不仅仅是指在句法结构上要同歌曲的各种主要曲式相适应，更重要的是要在艺术构思上适应音乐反映生活的特殊性。大家都知道音乐是依靠看不见的乐音的运动来塑造形象、反映生活和表达思想感情的。为此，作曲家必须善于把自己的艺术构思集中概括为一个或几个最富典型性的“主题”，然后通过这些主题的“呈示”和“展开”，有些还要经过主题的“再现”或“变化的再现”才给以一个合乎逻辑的“结束”。作曲家就是通过这样一

种音乐构思的逻辑原则才使听众全面了解作者的意图，并且按作者的要求去发展自己的“联想”。这一点，器乐创作应十分重视，声乐创作也不能忽视它。这就要求词作者也善于把自己的艺术构思集中于一个或较少的几个典型形象，然后通过这些形象的呈示和有层次的展开，来进行表述。这样才能有助于作曲家在进行音乐创作时做到主题鲜明、形象突出、结构严谨。如刘大白的《卖布谣》，全曲共四段词，前三段词的第一句都是相同的，而它们的第二句则作了有层次的展开。词作者这样的写法有助于作曲者在这里运用主题反复和展开相交替的写法（即a+b+a+c+a+d）。第四段词“土布粗、洋布细，洋布便宜、财主欢喜”，这里离开了对原来典型形象（即以嫂嫂、哥哥为代表的受压迫、被剥削的中国小生产者），出现了作为帝国主义经济侵略的象征“洋布”和当时中国社会的统治势力“财主”。曲作者也就引进了同前三段形成鲜明对比的新乐思、新乐段。最后，歌词又回到了作品的主要典型“土布没人要，饿倒了哥哥嫂嫂”，音乐也变化地再现了原来的音调、节奏、和声风格和伴奏织体写法，使全曲又回到了原来的意境之中，而感情则比开始更深刻了。

“五四”时期在歌词写作上对这一点处理得比较好的例子还有不少。例如刘半农的《教我如何不想他》、《呜呼三月一十八！》，徐志摩的《海韵》，胡适的《上山》等等，都是很值得给以细致的解剖分析，从中吸取其有益经验的。

“五四”时期的歌词是我国以新诗作歌词的最初的实验。在这个继往开来、伟大转折的新时代，我们的前辈高举“五四”新文化运动“科学”与“民主”两面大旗，通过不断的具体创作实践，积极地在自己的作品中反映新时代的生活和思想感情，他们给我国的歌词创作开辟了一个光辉的起点，奠定了一个优良

的传统。正是这些以新诗为主体的、反映新思想的歌词，给我国新的歌曲艺术的发展、以至于对我国现代音乐文化的发展，发生了有力的促进作用。今天我们又处于一个新的继往开来的时代，继承“五四”时期歌词创作的优良传统，正确借鉴其创作经验，对促进当前歌曲创作的繁荣发展无疑是十分必要的！

应发扬实事求是的科学学风

题注：1981年冬，中国音乐家协会和文化部教育司联合召开了全国性的“中国近现代音乐史研讨会”。在那次会上大家集中对在中国近现代音乐史的教学和研究中曾受到的“左”的思潮影响作了初步的清理。这篇文章正是那次会上的发言的整理稿，发表于《音乐研究》1980年第1期。

毛泽东同志在50年前就曾向全党、全国发出要树立实事求是工作作风的号召，认为“这是一个共产党员起码应该具备的态度”（《改造我们的学习》）。这一点似乎谁都不反对，但认真回顾这几十年我们音乐界的实际工作，特别是有关继承遗产和历史研究、历史教学的实际情况，应该说认真发扬实事求是的科学学风做得不够好，而有意无意不按这一点办事、或不完全按这一点办事的情况却比较普遍。这说明主观主义、形而上学的影响还相当深。

三中全会以来，不少同志发扬实事求是的党风、文风、学风，开始对一些长期被视为“定论”、而实际在一定程度上被搞乱或搞偏的问题提出质疑和异议，由此展开了生动活泼的讨论和争论。如在中国近现代历史方面曾对近现代历史的分期、对“改良派”（包括“洋务派”）的历史作用、对太平天国的政权和

义和团的性质、以及对“辛亥革命”的历史评价等问题展开了热烈的讨论；在中国近现代文学方面也曾对“两个口号”之争、对左翼文艺运动的性质同党内路线斗争的关系、对政治与文艺的关系、对文艺批评的“两个标准”的提法、以及对陈独秀、胡适、徐志摩等作家和对“自由人”、“第三种人”的评价等问题，展开了热烈的讨论。

尽管近几年来也有人开始对一些长期被忽视的音乐家或作品表示关注、提出意见，也有人对以往曾被一时压下去的矛盾、分歧提出了疑问和异议，甚至对以往的一些“批判”提出了反驳。但上述不同意见见之于文的还不多，展开深入的讨论和争论则更嫌逊色。在音乐界要真正树立起注重实事求是的学风和百家争鸣的局面，恐怕还有待有关方面积极创造条件和大家一起来认真总结经验才行。为此，我将自己从多年来在音乐史教学和研究工作中所遇到的情况和问题（包括自己工作中的缺点和教训），大胆提出一些个人的体会，以供同志们批评指正。

一

应十分重视对第一手资料的掌握，应把我们的音乐史研究和教学工作建立在对历史资料扎扎实实的调查研究基础之上，力戒那种“抓住一点就下结论”的片面轻率的工作作风，和满足于依靠二、三手资料、人云亦云地去进行工作的懒汉作风。关于这一点过去在我们的中外音乐史研究中，问题是不少的。例如对1940年《新音乐》批判所谓“救亡歌曲之外”的问题，一度几乎几种中国近现代音乐史的教材（包括我自己的在内）都作了程度不同的、全面肯定的评价，有的教材中甚至还把被批判的这篇文章的产生，同1939年初反动政府秘密颁布所谓《限制异党活动办法》、1940年初一些群众性的抗日团体被勒令解

散、以及1938年文艺界有些人抛出文艺“与抗战无关”的谬论等历史背景联系了起来，实际上把它看作为是敌对思潮向革命、向人民进攻的一次具体反映。可是当认真查阅有关第一手资料，发现被《新音乐》上点名批判的那篇文章，早在1937年11月就已公开发表了（说明它的出现与反动政府上述一系列政策和措施并无任何联系），作者在四篇随笔中有三篇（包括被批判的那篇《论战时音乐》在内）的内容对救亡歌曲、救亡歌咏运动，不仅不反对、而且还公开表示支持，只不过他认为不要把战时的音乐活动完全局限在编写、演唱救亡歌曲这一范围之内。这个意见，显然不应被当作反对新音乐运动的反动思潮典型进行公开批判。做为正确总结历史经验，我们不应去苛求前人，但对于我们自己在历史研究中不认真全面查对有关资料，就只凭一方面的材料下结论，这不能认为是实事求是的，这个结论也是站不住脚的。又如，在一些中国近现代音乐史的教材中，曾经对20年代后期出版的两本歌集《摘花》和《金梦》，看作为当时音乐界中少数作曲家热衷于宣扬恋爱至上观点和消极颓废音乐的典型而加以全面否定。这个结论的根据大概就是从一套《中国近现代音乐史参考资料》中看到的一首歌曲《只饿着你的肉体》。实际上这两本歌集中只有个别歌曲问题比较突出，其他作品大多只是一般的爱情歌曲、抒情歌曲。仅仅以个别歌曲就对这两本集子作出全盘否定的历史评价，显然也是不实事求是的。这两个例子都说明由于过去我们对全面掌握第一手资料的观念不强，满足于抓到一点根据就下论断，这是应该引以为戒的。

当然，对史料的收集、整理并不等于历史研究，它只为历史研究和教学提供必要的依据而已。因为作为音乐史的第一手资料，其内容本身就是多方面的，包含诸如作品的手稿（及其各种不同版本的出版物）、音乐家的书信、日记、文稿、创作札

记、回忆录等文字性记载、同时代报刊的评论、报导，后人所写的专题性评传和各种学术研究性的论著等等。我们要对历史上的现象做出正确判断和阐述，应该尽可能对上述一切有关资料进行收集、整理、比较和分析等工作，这对我们的音乐史研究和教学能否尽量减少盲目性、片面性、主观臆断等关系极大。但是这些众多的音乐史料即使都收集到手，它们在观点和史实的叙述等方面还可能存在相互矛盾的现象。例如有的音乐家在他的日记和在给别人的书信中对同一件事可能出现论述不一的情况，或作者自己的文字性记载同他的实际创作也有不一致的情况，再加上作者本人的意见同第三者的评价和回忆也会发生种种分歧，以及各种出版物还可能遗留一些技术性的错误等等。这一切都要求我们对所见到的史料必须进行慎重的研究、考证和必要的选择，而决不是拿到任何史料都可以加以引用的。我们曾经批评过以往在历史研究中存在的“以论代史”的现象，而主张以“论从史出”的方法去写历史，但这不等于只要把大量的史料堆上去就一定能把历史现象给以正确的阐明。作为音乐史料学的建设，我是主张尽可能发掘一切有参考价值的史料，尤其对于我们自己的音乐史料的收集、整理，是我们的不可推卸的责任。

二

我们要在思想上牢固树立“一分为二”的辩证观点，不断清除形而上学、片面性、简单化的思想影响。人类社会历史的变革就是在不断的矛盾冲突中曲折地向前的，人的思想发展也各有自己特殊的发展过程。任何伟大人物的产生决不是天生的，而是有他自己的、从平凡到伟大的发展过程；同样，历史上一切反面教员也不是天生的，而是有他自己逐步走向反面的过程。

有的人曾在历史上起过促进的作用，后来又可能变为阻碍历史前进的绊脚石；而有的人则可能在历史上起过坏的影响，而后来又变得好起来；还有一些人则可能在不同历史潮流的影响下左右摇摆，甚至走过曲折的路，有过一些不十分光彩的包袱，而总的看还是能随着历史潮流在不断摸索向前。这一切都说明事物的发展和人的思想发展都是充满着种种矛盾，是复杂的。

可是，过去我们的音乐史研究和教学工作，却常常有意无意地将复杂的事物给简单化了。例如过去我们有些同志认为像胡适这样的人就谈不上什么“一分为二”，他所写的一切作品都不可能有什么进步意义。因此对赵元任曾为胡适的诗谱写的歌曲也只得采取一概否定或回避不谈的态度。当我们在思想上注意克服片面性后，经过客观查阅有关资料，发现在“五四”前后胡适的一些作品中，还是表现了他比较鲜明的反封建的民主思想的，而正是他的这些诗，得到了同时代音乐家的好感。如萧友梅就曾将胡适所写的悼念“辛亥革命”死难烈士的诗《四烈士冢上没字碑歌》谱了曲，赵元任则将胡适所写的思念陈独秀（当时陈独秀被北洋政府拘捕在狱）的诗《小诗》谱了曲。胡适为“五四”时期北京成立的一所平民学校所写的校歌，萧友梅、赵元任分别都谱了曲。此外，赵元任的歌曲《上山》之所以一再受到不少音乐工作者的赞赏，这同胡适所写的歌词充满一种为“五四”时代特征的、奋发向上的思想感情也是分不开的。

有一段时期，我们甚至还企图给近现代的音乐家统统戴上政治性褒贬的帽子，认为这是对不同的音乐家作阶级分析的标志之一。如对有的音乐家认为必须冠以“人民音乐家”的称号，有些音乐家则应冠以“革命音乐家”的称号，而对某些音乐家则只能给以“爱国音乐家”或“著名音乐家”的帽子。当然对在历史上曾经起过坏影响的音乐家也有什么“反共音乐家”、

“御用音乐家”、“汉奸音乐家”、“黄色音乐家”等帽子。可是，还有不少音乐家就很难找到一顶合适的帽子。如有的音乐家有反帝爱国之心，但对共产党所领导的人民革命斗争并不理解，还写过一二首政治上不太好的作品；有的音乐家既写过救亡抗日的作品，后来又在敌伪统治下做过事；有的音乐家早期写过反帝、反封建的作品，后来又写过庸俗低级的歌舞音乐、还写过抗日救亡的作品；有的音乐家由于长期受帝国主义奴化教育的影响，曾经充当过帝国主义文化侵略的工具，但回到祖国后逐渐提高了对祖国的认识，最后在新中国建立前夕拒绝人家拉他离开祖国，解放后又积极为歌颂祖国而写作等等。大量的事实证明过去那种想把一个音乐家局限在一个政治框框里的想法是根本行不通的，也是非常可笑的。

当然，戴不戴帽子仅仅是现象问题，不戴帽子并不等于就是实事求是地去进行历史评价了。问题在于造成我们在历史研究和教学中，产生那种把历史人物、历史现象的分析评价简单化、绝对化的根源是什么。这方面我觉得有两点值得重视：

第一、实事求是地阐明历史现象、评价历史人物和作品，要求我们透过众多的表面现象去抓住事物的本质，抓住那些有决定意义的因素。但这不等于说我们就可以任意忽视那些非主流的、属于第二性的因素。有主、就要有次，没有次，也就无所谓为主了。比如政治与艺术的关系，既应看到政治对艺术的密切联系和重大影响，又须看到艺术对政治的反作用、以及艺术本身的相对独立和继承性。过去在我们的音乐史研究和音乐评论工作中，比较突出的问题是常常容易过份强调政治的决定性作用，把政治与艺术这两者既矛盾又统一的辩证关系，说成是艺术必须从属于政治（有时甚至变成必须服从某项具体政策、服从某行政领导的个人意志！），或把文艺批评的所谓“政治标准第一”理解为“政治标准唯一”。因此，有一段时期对历史人物、

对历史作品的评价常常只看在政治上是否站得住，如果政治上站不住，其他一切都只能统统勾销。甚至还出现过政治好、艺术上就必定好，政治不好、艺术上也必然不会好的主观主义公式。对有些作曲家的评价总要想办法给以充分肯定，唯恐肯定得不够，有人甚至对他们某些还不太成熟（或未正式定稿）的作品也要不切实际地加上种种褒词；而对另一些作曲家的评价就显得非常苛刻，生怕说过了头。

第二、要正确理解艺术家的世界观（包括政治态度）、艺术观和创作方法、创作技巧的既矛盾又统一的辩证关系。这里既要看到世界观、艺术观对创作方法、创作技巧之间的相互联系以及世界观对艺术创作的决定性影响，同时又必须注意不要把它们彼此间辩证的关系给简单化。因为对一个文艺家来讲，在他进行艺术创造的过程中，一方面他的世界观、政治态度确实会对他如何选取、处理生活题材以及运用什么方法、技法去表现等等，具有种种深刻的影响；但也必须承认历史上的各种传统的艺术思潮、艺术理论、艺术风格和各种传统的创作方法、创作技法、创作程式等等，也会同时成为影响文艺家进行艺术创作的不可忽视的因素。有时，看来是属于第二性的因素，会对某个作品的创作发生决定性的影响。把这几者关系加以简单化的观点和方法，常常对许多历史现象是无法解释通的。例如从青主、黄自的艺术思想讲，无疑，欧美 19 世纪下半叶学院派“为艺术而艺术”的美学观，对他们的影响是比较明显的，但从他们音乐创作中所反映的思想倾向看，他们是关心现实斗争的，他们所运用的创作方法、创作技巧是完全可以归于现实主义传统的；又如从美学观点讲，王光祈曾衷心拥护、积极鼓吹过封建礼乐的所谓“谐和精神”，但从他的世界观、政治态度分析，他同“五四”时代那些“国粹派”的遗老遗少，还是不能等同的；再如在对待中西音乐的关系上，青主的某些见解，确实可

以看作为当时积极鼓吹“全盘西化”论的突出代表，有些话似乎可以说是丧失了应有的民族自尊心，但在青主的音乐创作实践中，却可以发现他在探索音乐的民族风格上，也跟当时其他作曲家（如黄自等）一样，是有要求、有想法，并作出一定的贡献的。至于有些作曲家的有些作品，从政治上、创作方法上分析，可能有这样那样的不足，而在艺术水平、创作技巧上，却可能有这样那样的成就和创新；或者有些作曲家的有些作品，在政治上、创作方法上有许多值得肯定的地方，而在艺术水平、创作技巧上，却没有什么独创。类似现象，恐怕还可以举出不少。

所以我们说，要真正实事求是地去阐明历史现象、总结历史经验、评价历史人物和作品，一定要以“一分为二”的辩证观点，承认事物发展的复杂性和可变性，承认在政治与艺术、世界观与创作方法、内容与形式等方面，客观存在的既矛盾又统一的辩证关系。我认为，对以往的历史现象、历史人物和历史作品的评价，应恰如其分。如果企图以今天对革命作家的要求，死板地去硬套，其结果必然会对前人作不适当的美化或不适当的苛求！

三

对于各个历史时期所发生的事件，以及在不同历史条件下所产生的作品、论著等，都是不能任意改变的历史事实，是不可能随着社会生活、政治形势以及作者思想感情的不断变化而变化的。可是过去有些同志却认为，为了贯彻历史研究、历史教学为无产阶级政治服务的方针，就必须善于对历史现象和历史人物、作品的评价跟着现实情况的需要而改变，他们甚至错误地把这一点看作是史学工作者能否紧跟政治形势、思想水平是否敏锐的标志。在他们看来仿佛历史是一块可以随便捏的

“橡皮泥”。这种恶劣的影响也曾波及到音乐界：一会儿把某个作曲家、某个作品或音乐理论著作捧上了天，一会儿又把它们打入十八层地狱。使人们对历史的认识莫衷一是、啼笑皆非。尤其对于近现代音乐史的研究更被人们视作畏途，生怕在评价问题上由于摸不清政治气候而犯错误。甚至有的同志认为对一些活着的音乐家，包括他们的创作在内，在音乐史中最好都采取回避的方针，因为万一将来有的音乐家犯了错误，或在政治上发生了大的变化，自己也会跟着犯“左”的或右的错误。我个人是坚决反对在历史研究中搞“唯政治气候为准”的看法和做法的，因为这种看法和做法同马克思主义的历史唯物主义完全是格格不入的，它恰恰是反马克思主义的实用主义。

很遗憾，在我们音乐界，关于这一点的认识和做法，曾经一度非常混乱。例如过去曾经有人主观地提出，要以“两条路线斗争为纲”去观察以往的音乐发展、去写中国现代音乐史，其结果是把过去本来只是一些一般的学术性问题，都上纲为两条路线斗争，把一些并非在政治上处于对立冲突的音乐家说成是对立倾向的两派势力，甚至不恰当地给一些历史人物（或作品、文章）扣上反动的帽子；又如过去曾有人强调要以什么“儒法斗争为纲”去写中国古代音乐史，或要以“高举批判资产阶级的战斗旗帜”去写外国音乐史，甚至当时还有人说过仅仅根据江青在《纪要》中的那些胡说八道以及在“四人帮”影响下所搞的“历史歌曲改词”，就可以作为“编写中国近现代音乐史的纲”这样的话。

当然，上述大多数情况是发生在“四人帮”统治的时期，是大家的思想在不同程度上受了“四人帮”影响的结果。上述荒谬的提法现在确实也没有人再提了，但是，我们有些同志和有关部门有没有从中真正吸取教训，使自己的思想和工作从“唯政治气候为准”的框框里解放出来了呢？我觉得似乎还不是那

样。如当前我们在对外关系上，对有些国家交往较多，对有些国家交往较少，这种情况常常会使有些人和有些部门对研究、介绍这些国家的音乐产生忽冷忽热的影响；又如有些人或有些部门，对许多我国现代音乐家及其创作的评价忽高忽低，左右摇摆。去年北京某报为了给某位作曲家“落实政策”，竟把一首早已为历史唾弃的、连作者自己也多年一再表示写的较差的歌曲，说成是进步的爱国歌曲，并大吹特吹，把他们这一“壮举”比作为在“抢救历史”！其结果除了给一些不明真相的读者增加对历史的误解外，只能引起人们对这种任意歪曲历史的做法表示无比的愤慨！

因此，音乐史教学与研究，牵扯到历史问题，还是要如实地还历史以本来的面貌，无论是人物的功过、作品的高下以及事件影响的好坏，都只有把它们放在各自所处的历史条件下去观察、衡量、分析、比较，才能得出正确的结论。对有的作曲家在不同的历史时期的不同方面应给以不同的评价，而对曾经在长期曲折复杂的斗争中所产生的优秀作品、优秀作家，不管今天的政治形势比当时有了多大的改变，我们都不应以今天的政治形势和政策去改变以往的历史，以及改变历史人物的功与过。“唯政治气候为准”、“因人废言”或“因人立言”等等做法，同马克思主义的历史唯物主义、同党所倡导的实事求是的科学学风都是毫无共同之处的。

继承、创新与民族性

题注：80年代初音乐界在“解放思想”和“双百”方针的贯彻下，思想比较活跃。其中对如何正确处理中外古今的关系问题，又开展了热烈的讨论。这是当时作者应《人民音乐》编辑部所约、针对蒋一民同志的一篇文章提出的商榷。

近二年来音乐界不少同志对如何进一步繁荣音乐创作，特别是对提高各类音乐创作的水平非常关心。大家找了许多阻碍我们音乐创作健康发展的原因，有的对过去工作中种种“左”的影响提出了批评，有的对港台“流行音乐”一度在部分青年中泛滥及其对音乐界带来的影响表示关注，也有对中小学校音乐教育和群众性歌咏运动得不到应有的重视和支持表示急切不安。但是，也有一些同志提出了一些使人颇感意外的看法，例如在《音乐研究》1980年第4期上蒋一民同志的《关于我国音乐文化落后原因的探讨》一文（以下简称“蒋文”）就是一个突出的例子。“蒋文”中带有实质的见解大致可以归纳为这样几点：一、要大胆承认我国音乐发展是在“五四”以前就一直处于“僵化”和“停滞”的状况，而在“五四”以后又走上了一条以刘天华为代表的“改良主义的错误的道路”，因此，必须公开承认我国音乐文化的现状就是“大大落后于西方的音乐”；二、西

方的复音音乐表现体制是“代表着先进的音乐表现科学技术，是非民族性范畴，是音乐整体表现力发展的必然归宿”，而我国音乐发展一直强调的民族性是固守于一种“过了时的”、“落后的”单音音乐的表现体制，坚持民族性的结果只不过是“使我国的音乐始终不可能与世界音乐的发展并驾齐驱”；三、因此，要使我国音乐发展摆脱这种落后的状况，要使我国音乐的发展具有今天时代的特点，就必须敢于突破民族性的狭隘的圈子，公开承认产生于西方资本主义的复音音乐表现体制是当前音乐发展的富于时代性的主流，而我国传统的民族民间音乐只能作为音乐发展的支流来对待，所以要大胆欢迎“用现代既成的复音音乐表现体制去‘化民族’”，否则就是“违反艺术发展的自身规律，硬要拿支流去化主流，那就不可避免地在客观上造成对艺术发展的反动，从而阻滞了艺术自身的前进”等等。显然，作者对我们究竟应如何来认识艺术发展的规律，应该如何来对待继承传统和大胆创新，以及究竟应该如何看待音乐的民族性与时代性和应该走什么道路、发扬什么传统等一系列原则问题进行了全面思考，并提出了明确的主张。我认为，这些问题在认识上解决不好，确实会影响我们音乐文化建设的健康发展和音乐创作水平的提高的。对此，我想提出一些自己的粗浅看法，与蒋一民同志商榷，并与广大读者共同讨论。

一、音乐艺术发展的基本规律究竟是什么？

“蒋文”以大量史实来论证所谓“音乐的两重性”和“两种不同的音乐表现体制”，并以此来说明他的基本论点。上述论点从表面看似乎很有“说服力”，但是，仔细思考，感到它只是大体上反映中外音乐发展的某些现象，而且作者似乎是站在欧洲音乐的基点上来观察、分析和论证这些音乐现象并由此作出结

论的。为什么我说是大体上呢？因为，即使欧洲音乐发展的实际情况，也要比作者所列举的复杂得多。如作者为了强调复音音乐表现体制的“科学性”，就特别强调十二平均律和和声体系给西方资本主义上升时期音乐发展所产生的积极影响，但他无法解释，为什么在西方复音音乐实际上已经历了七百年左右的发展后，才先后有十二平均律及和声体系的发明和使用。显然，作者把十二平均律的发明及和声学的使用看作是“标志着复音音乐的诞生”，又把复调、对位这些复音音乐的表现手法看作是“由十二平均律和和声体系的确立的派生物”。这一论断跟历史的实际恐怕并不符合。在欧洲，复音音乐的产生恐怕是跟当时中世纪后期宗教歌咏在欧洲各国人民生活中有极其广泛的发展有直接的关系，同时，欧洲复音音乐长达几百年的发展，基本上一直是建立在人们对对位法的熟练的技术和浓厚的兴趣基础之上，而并非建立在十二平均律和和声学的基础之上的。如果这些是历史事实的话，那么，它是否也就否定了作者认为的西方复音音乐的产生是来源于西方资本主义科学技术的新发展的基本论点了。因为，在公元十世纪左右，即使在欧洲也还说不上有什么真正的资本主义科学技术的新发展。

另外，我觉得作者把复音音乐的因素完全排除出非欧洲各国古代音乐文化的看法，也未免有些过于轻率。例如，我国古代先秦的“雅乐”以及隋唐的“燕乐”，在音乐表现体制上恐怕现在还难于说它只是单音音乐的表现体制，我们从随县曾侯乙墓出土的大型编钟、编磬及其他各种乐器的配置就很难推断当时如此巨大规模的乐队编制的演奏仅仅都只是许多乐器的单音大齐奏；同样，从许多历史文献所记载的唐代大曲演出时的盛况，也不能就作出类似的推断。现在我们还可以从侗族、壮族、瑶族、毛难族等民族的民间歌唱中看到保存着许多复音音乐的演唱。

从上述两方面的情况看，我觉得一种音乐律制的确定和一种创作的技术（如和声、对位、配器等等）的发展，跟不同经济制度的变革之间的联系，恐怕是非常曲折、间接的。如我国在先秦时就已能制造出在当时的科学技术上难以想象的高水平的巨型编钟，我国的朱载堉早在1584年（即先于西方一百多年）就算出了近似西方十二平均律的理论，这是否就意味着我国先秦时代就开始了资本主义科学技术的萌芽，或认为在16世纪下半叶我国的经济、科学已比欧洲要更先进了呢？我想是不能单从这一点就作这种推断的。我们不否认西方资本主义科学文明对西方各国、乃至于对整个世界文化发展的积极影响，也不否认由于长期的封建统治，使我国在近几百年来的科学技术发展总的讲是比西方要落后。这已被大量历史事实所证实了的。我只是觉得，作者把这一牵涉到整个社会历史总变革的复杂社会现象，完全归结为从单音音乐表现体制到复音音乐表现体制的演变，而且把它看作是超越一切国界的世界现象，这是根据不足的。一种艺术表现手法、风格乃至体制的产生当然是跟具体历史、社会条件有一定的联系，但在世界各国的经济、文化、科学、技术还没有发展到事实上逐步成为一个整体以前，它们之间的联系就不是那么简单的，各国的情况 一定要根据它们历史条件的不同作具体分析，才能找到正确的结论。过去，有的音乐史学家把欧洲音乐的发展划分为单音音乐时期和复音音乐时期，也许对从中世纪到近代的欧洲（恐怕实际上仅是指西欧各国）音乐文化的发展勉强可以那么看，但要把这种历史现象，作为一个公式去套其他非欧洲各国的情况，我想那就不一定都合适。

其次，作者很强调所谓“音乐的两重性”的特殊属性，他认为音乐比其他艺术形式更接近于科学，其根据就是所谓“音响的纯粹的物理性”。我觉得不仅音乐艺术、其他艺术形式（文

学除外）也都有类似的两重性，一切艺术都要依靠客体来进行表现的。但是，一切为艺术进行表现的客体决不能等同于这些艺术本身，音乐的音响不能等同于声学上的物理音响，把音乐艺术看成“音响就是一切”的观点，并不是一种非常科学的见解。因为它完全抹杀了音乐艺术就其本质讲应是人类社会意识形态的一种反映，在音乐的两重性中起主导作用的不应是音响的物理属性。因为作为艺术，用同样的表现体制，用类似的创作表现手段，完全可以产生出艺术风格、艺术质量、思想质量绝然不同的艺术作品。因此，我认为作者通过上述有关音乐的两重性、音乐的两种表现体制的比较，片面地论述音乐艺术发展的根本规律，在不少地方是很难自圆其说的。

综上所述，我认为，音乐文化发展的规律以及整个艺术发展的基本规律，还是毛泽东同志所提出的“推陈出新”比较科学、比较能广泛解释各种现象。当然这只是从哲学的意义上去分析“新”与“旧”之间的辩证关系。即新事物的成长是在旧事物的发展过程中所产生和演变的，而不是单纯通过外因而产生的（外因也要通过内因的自身变化才能发挥其作用）。从“十月革命”后苏联文化界的“拉普”，和我国在“文革”期间所推行的割断历史的文化专制主义，其深刻教训之一就是要想完全抛弃一切传统来建设“无产阶级新文化”，其实，这只不过是一种十足空想的欺人之谈。记得梅兰芳先生在谈自己进行京剧改革的经验时，曾一再强调要“移步不换形”，程砚秋先生也曾强调说要“守成法又不拘泥于成法”、要敢于“脱离成法又不背于成法”。这两位京剧艺术大师通过亲身的艺术实践所取得的宝贵经验是很值得深思的。音乐艺术发展的历史，无论就其思想内容、艺术形式以及表现体制的变革，都是一种不断的“推陈出新”的运动。这里的“推陈”，决不是全盘抛弃或否定原有的传统，而是对传统进行又继承又改造的“推移”，使之不断地发生

“蜕化”；这里指的“出新”，也决不意味着就是单纯的从外引进或凭空臆造，而是类似将蛋进行“孵化”、或在胚芽中育出“新苗”。从整个中外音乐发展史来观察，一切音乐风格、形式以及音乐的表现技法、表现体制的演变，也都是在“旧”中有“新”、“新”中有“旧”那样，遵循着“推陈出新”的规律不断地演变的。这里所表现的“新”与“旧”的关系，既有相互对立的关系、又有相互异化的同一性。

二、关于音乐的民族性和继承传统问题

任何民族和国家的音乐文化都有它本民族的特色。这些特色一般体现在音乐的律制、调式、音阶、独特的音调和节奏，以及独特的乐曲结构、乐队配置和乐器音色等等方面。这些音乐上的民族特色的形成，不能说它同这个民族的科学技术的发展毫无关系，但对它的形成有直接影响的主要还是这个民族的语言、文化、历史以及人民群众的社会生活、风俗习惯等等。所以对音乐的民族性的理解如果仅仅从是单音还是复音表现体制上去进行考察，就可能无法对许多音乐历史的现象作出正确的解释。

我认为，音乐的民族性更多涉及的是某个民族的共同的心理、共同的性格以及共同的对艺术的美感等等社会的因素。这些因素逐渐形成这个国家或民族音乐文化发展的“根”，这常常是不以人们的意志为转移的。如从我国“辛亥革命”以来，几乎所有曾到欧美各国学习过的音乐家，如萧友梅、赵元任、青主、黄自、冼星海、马思聪、郑志声、谭小麟、丁善德等等，尽管他们掌握了从欧洲古典音乐直到20世纪现代派音乐的大量知识和创作技能；但是，在他们学成回国、从事实际创作和教学等实践后，几乎人人都不同程度地朝着体现我国音乐民族性

的方向去进行认真的探索，相反地却几乎没有人醉心于去模仿什么"无调性"、"序列音乐"以及"半音化和声"、"十二音体系"等等西方现代派的创作技法。当时并没有什么人强制他们必须走所谓"刘天华的道路"，也没有要如"蒋文"所说有被戴上"洋"帽子的威胁。为什么他们都那样自觉不自觉地朝着"民族化"的方向前进，而不是愈来愈走"蒋文"强烈呼吁的"化民族"这条路呢？这些历史事实不是很值得今天一切关心音乐创作进一步繁荣和提高的同志深思吗？我想这就是任何民族的文化建设离不开本民族传统的"根"的缘故。

还应该指出，这个音乐民族性的"根"，无论它的形成或它的发展，都是既植根于本民族的政治、文化历史的发展，又植根于同其他民族文化历史长期相互交流的基础之上的。即它决不是凝固不变的，不是脱离于一切其他民族音乐文化的纯粹的"国粹"。传统好象是一条河流，它从发源地开始不断地增长，并随时吸收各地流入的支流，逐渐膨胀壮大形成巨流，一直贯注入大海。因此，对于本民族音乐文化的传统，首先要认识其作为"根"的意义，决不能粗暴地采取抛弃、割断的态度；同时又要认识其不断吸收新流、不断丰富发展的意义，自觉地在继承传统的基础上大胆借鉴外国的经验，去进一步丰富、发展我们的传统。

所以，我们不仅应尊重自己的民族音乐传统（这是一切具有民族自尊心的音乐家所必然的），我们也应尊重其它国家的民族音乐传统。不管是建立在单音音乐表现体制、还是建立在复音音乐表现体制基础上的一切中外优秀音乐遗产及其宝贵的历史经验，都是我们应加以继承的"传统"。同时对这些中外音乐传统的"继承"（哲学上也可叫做是"扬弃"）本身，就包含着吸收、发扬和抛弃、剔除这两个方面。不是一说要"继承"传统，就意味着必须对本民族原有的一切进行"顶礼膜拜"、"不

许越雷池一步”；也不是一说要敢于“借鉴外国”，就意味着必须彻底否定、抛弃民族的传统，把传统的一切都看成如同留辫子、裹小脚、抽大烟、跳大神等等封建社会的迷信和陋习。过去我们曾经吃过把外国的一切都看成科学，把民族传统的一切都看成是不科学的这种片面性的亏；后来我们又吃过把外国的一切都看成是帝国主义、修正主义，把借鉴外国、对传统有所创新的做法轻易扣“盲目崇洋”、“洋奴哲学”帽子的另一种片面性的亏。现在应该是到了全面总结这两种片面性的教训的时候了。千万不要再从一种片面性陷入另一种片面性，走过去的老路、还盲目地把它说成是“解放思想”，敢于“创新”，或说成为了“尊重科学”。从目前音乐界的现状看，似乎这种实质是走回头路的思想还颇有市场、颇有影响。如在有些院校的“新作品音乐会”中，难得听到淳朴、清新而富于民族特点的音乐，而在有些艺术团体的一部分曲目给人送来的仍然是曾经弥漫各城市娱乐场所中的那些脂粉气浓的音响。很遗憾，这些失去“根”的音乐，倒几乎大多是建立在复音音乐表现体制上的音乐。可见，把我们对音乐创作繁荣发展和提高的希望，完全寄于片面强调复音音乐的表现体制，不一定就是一副真正的良方。真正的希望恐怕还是应建立在全面总结继承传统和正确借鉴外国的辩证的认识和方针上，应建立在作曲者真正尊重民族传统和热爱、熟悉人民大众喜闻乐见的优秀艺术传统的实际努力上。

三、关于大胆创新和走什么道路问题

艺术是人类智慧的一种特殊的创造物，它总是随着人类社会生活和历史文化的变革而不断地向前变化，并逐步形成自己具有一定持续性影响的“传统”；同时，它又不断通过艺术家的创造性劳动去“突破”、“改造”、“更新”这个传统。从这个意

义上讲，一部艺术发展史也就是在艺术创作上不断“继承传统”、又不断“大胆创新”的发展史。但是，艺术的“创新”与自然科学技术的发明创造并不能等同。一是艺术的创新总是必然建立在继承原有民族艺术优秀传统的基础上来进行的，同时艺术的创新又总是为了表达新的社会生活和人民的思想感情的需要作为其出发点的。二是人类各时代所留下的优秀艺术遗产及其历史经验，并不因某种新的创作风格、新的创作技术、理论、表现体制的确立而立即消失其影响和消失其给予后人反复不断借鉴的意义。音乐由于它必须通过乐音的运动来表现，因而不少古代的音乐确实由于受当时缺乏科学的记谱技术和录音技术的影响，使我们无法像绘画、雕塑那样容易保存和正确辨认。但类似的情况别的艺术（除美术之外）也并非不存在。如由于语言文字的不断变化，现在不少优秀的古代文学也越来越只能为少数掌握古代语言、历史知识的学者和专业文学工作者们所赏识，对大多数现代青年讲来，不经过注释和讲解也将成为十分陌生的东西了。三是从人类艺术发展的历史实际看，一种新的艺术风格的形成、一种新的艺术形式的产生和新的表现体制的确立，并不一定在技术上必然是从简单到复杂的演变的结果，有时恰恰会出现相反的情况。如在17、18世纪，欧洲复音音乐的创作技术（无论就其和声语言和对位技术讲）已发展到了非常高超的地步，也正是在这个时期，十二平均律的理论才刚刚出现不久，巴赫就把这种科学理论首先用来写他的复调性的巨著：《平均律钢琴曲集》（上下两集）；后来巴赫晚年还将自己一生所掌握的空前绝后的复调创作技术，凝结在自己另一部音乐巨著《赋格的艺术》中。可是也正是在17至18世纪在欧洲产生了在艺术形式、创作技法上相对讲要简单得多的意大利歌剧、主调和声风格的歌曲以及以“数字低音”为基础的器乐重奏、合奏等，而且恰恰正是这些技术比较简单的音乐逐步

替代了技术比较复杂的复音音乐。另外，欧洲的意大利“正歌剧”发展到18世纪上半叶，无论从它的作曲、演唱、乐队伴奏、舞台美术等方面都达到了相当辉煌的地步，但这种风行于欧洲各国宫廷的“正歌剧”却受到了来自民间的、在艺术形式和技巧上讲要简单得多的“喜歌剧”的威胁。亨德尔为此奋斗了几十年，最后仍以失败告终；在法国展开了连续几年的所谓“喜歌剧之战”，这场论战牵涉到包括法国皇帝、皇后在内的巴黎各个阶层，最后还是以“喜歌剧”得到确认和迅速发展的结果而告终。又如在18世纪我国的北京，曾经出现过昆曲独霸剧坛、红极一时的盛况，但到了19世纪中叶先是受到来自民间的、比它稍为粗陋的秦腔、梆子的威胁，后来又受到比它更为简单的“皮黄戏”的威胁，以致于在19世纪末在北京的剧坛上昆曲几乎完全消失其独立存在的地位。后来从19世纪中叶到20世纪初，这个已经发展到具有一整套严格程式、拥有无数技艺高超的表演艺术家的京剧，却又受到了比它简单的多的“文明戏”的威胁，促使一些京剧演员不得不努力向“文明戏”学习，对京剧进行改革，从而产生了一大批“改良新戏”(当时称之为“时装新戏”、“古装新戏”等)。从我国的民族器乐的发展也可以看出类似的情况。一些比较简单的广东小曲、江南丝竹、河北吹歌等民间器乐形式自本世纪以来得到了迅速的发展，而原来在技术上已达到相当高深的古琴、琵琶、琴歌、筝歌等艺术形式却几乎处于停滞的状态，始终只能保持在极小的范围内。

上述这些史实都说明了尽管人类在漫长的历史进程中确实在不断探索、更新艺术的表现形式，以达到更深刻地反映各时期日益复杂的社会生活和内心世界。可是这些创作上的探索、更新并不像“蒋文”所说的那样：仅仅只是从封建社会落后的单音音乐表现体制改变为资本主义科学的复音音乐表现体制。如按照他所提出的公式，到20世纪，西方以主调和声风格为基础

的音乐表现体制又演变为多调性、无调性、十二音体系以及电子音响等的表现体制，这种演变究竟是一种进步、还是一种倒退，或只是少数音乐家关起门来纯粹的"猎奇"？究竟是真正的艺术创新，抑或只是某些社会思潮的消极反映呢？同样，我们也不能简单地将一首歌曲、一首二胡曲、笛子独奏曲一定看得比一首交响乐、大合唱或一首民乐大合奏的艺术价值要低些，要缺乏独创性。应该承认运用各种艺术表现形式和音乐表现体制既可以写出深刻动人的优秀音乐作品，也可以写出平庸肤浅的低劣音乐作品。这样说，是不是要否认艺术创作、特别是音乐创作的技艺的重要性呢？不！作为学习借鉴，我们应该对中外各种不同音乐艺术的表现形式和技巧都有所了解，以便从中可以获取前人一切有益的创作经验。但在实际音乐创作中究竟应该运用一种（或几种）艺术表现形式和表现手段更能发挥作曲者的独创性，这完全应根据表现作品内容的需要、以及由人民群众的喜闻乐见、和音乐家对人民群众的责任感等因素来决定的。从长期的中外音乐发展历史的情况看，一切真正有"独创精神"的音乐家，几乎起决定作用的因素都是与他们同本民族的传统、同时代的需要、同群众的深厚联系是分不开的。否则他们的"创新"就将失去任何实际的意义，也不会得到历史的承认和经受时间的考验。近年来在我们音乐界、特别是在某些音乐院校的实际教学中，似乎对这一点有所忽视，致使不少青年学生对认真向民族传统音乐的学习热情反而比一些外国音乐家对中国音乐的学习热情还要低（甚至有些人竟不以为耻反以为荣?!)，也使一些青年学生对面向社会和面向广大人民群众、以及对深入生活缺乏强烈的要求。这对我们青年音乐工作者的培养和健康成长是很不利的。深切希望有关方面能给予重视，切实采取有力的措施加以改进。

最后，附带谈谈"道路"问题。实际上，每一个音乐家在

他们艺术成长、艺术创造过程中都走着各自的道路。研究、了解前辈艺术家的创作道路，对于全面学习前辈的艺术经验和历史教训，使自己的成长少走弯路，有很大益处。但是，对一个音乐家应走什么艺术道路、不应走什么艺术道路，别人只能起一个宣传和提醒的作用，事实上主要是由各自的世界观、艺术观来决定的。如从中国近现代音乐史的实际讲，萧友梅、赵元任、王光祈、刘天华、黎锦晖、丰子恺等人都曾活动于“五四”时期，他们的世界观、艺术观有其共性的一面，即在不同程度上有着“民主与科学”的“五四”精神，以及推行“美育”和坚持“为人生的艺术”的艺术观。也可以说，他们实际上走的是一条相同的艺术道路。至于说，这些音乐家的艺术风格、艺术形式和艺术表现技术那是各不相同、各有所长，也不应要求他们必须雷同。

到了30年代，在中国文艺史上开展了意义深远的“左翼文化运动”，以及后来掀起了震撼全国的抗日救亡文艺运动。在这样的历史条件下，以聂耳、星海、张曙、任光为代表的一些音乐家自觉负起建立我国革命音乐文化的重任，在党的领导下，他们努力创造出真正能反映广大人民生活和愿望的革命群众歌曲，并且通过为进步电影的音乐创作和通过开展群众性的救亡歌咏运动，把音乐作为一种唤醒民众、团结民众的有力武器，从而使我国的音乐文化的发展从学校走向社会、从知识阶层走向广大劳动群众。这可以说在中国现代音乐史上开辟了一条崭新的道路，树立了一个值得自豪的优秀革命传统。几十年来，我们肯定、宣传过这条“道路”，呼吁发扬这一革命音乐传统，事实上绝大多数音乐工作者对此也是积极赞同的。它对于我国更多的新的音乐工作者的成长、对于我国现代音乐文化的建设也是起着不可忽视的推进作用的。否则，很难想象到1949年全国解放后，我们能有那么一大批音乐工作者自觉接受党的统一分

配、服从革命需要分赴全国各地，按照党的教导努力担负起更为繁重的建设社会主义音乐文化事业的重任。但是，对于以聂耳、星海为代表的音乐道路的宣传和继承这一革命音乐传统的意义，主要还是指它所体现的革命方向和进步的创作思想、创作方法，而并不要求后人在艺术风格、艺术形式以至于艺术表现技术上完全去模仿他们。这些方面聂耳、星海等人彼此也是不相同的。过去在我们的理论批评和实际工作中这一点确有讲得不全面和不恰当的地方，因而可能在一些同志思想上产生过一些误解，今后我们对这个问题应该作正解的解释。但说聂耳、星海所走的道路是继承了“刘天华的道路”，说解放后音乐界有数不清的人也都走的是“刘天华的道路”，这未免使人感到十分惊讶。不知“蒋文”这样讲究竟是有什么根据？而且把刘天华先生对国乐改进的积极主张及其所作的一切可贵实践，统统概括为走的是一条“以落后的民族单音音乐表现体制为基础来搞现代中国复音音乐”为纲的道路，这不是有些太武断了吗？这里不能不使人感觉文章作者是否还有一些没有明讲的话，因而硬给刘天华先生扣上了这一个连他在九泉之下也要觉得叫冤的“道路”、以及由于这条“道路”所造成的严重的后果。它是那样地阻障了我国音乐文化的前进，那么我们应该怎样才能摆脱这“落后”的帽子呢？是否认为，只有完全彻底地走西方资本主义以及现代派的道路才是建设我国音乐文化唯一正确的良方呢？当前欧美各国的音乐创作，正进入了找不到理想出路的危机，这一点连西方不少音乐家也是公开承认的。那么我们为什么还要把我国的音乐文化也引上这条死胡同呢？

究竟应如何来建设我国的音乐文化，如何来提高我国的音乐创作水平呢？这的确是值得音乐界每个同志认真关心的大问题。我想，科学总结我国近百年来音乐文化发展的正反面历史经验，大力恢复和发扬我国“五四”以来的革命音乐传统，按

照周恩来同志提出的“革命化、民族化、群众化”的教导去推动我国音乐建设的各方面的工作，这是否才是一条真正摆脱我国音乐文化当前陷于停滞和摇摆不定的状况，尽快赶上与世界音乐并驾齐驱的康庄大道？

关于音乐时代性问题的几点认识

题注：这是作者在写完1982年给《人民音乐》的《继承、创新与民族性》后接着所写的一篇“姐妹篇”。发表在《音乐研究》1983年第2期。

近几年来，在许多同志的讲话、文章中大多提及音乐的时代性问题，几乎大家都讲不同的时代要求有不同的音乐作品。但音乐时代性的含义究竟主要指什么，人们的解释不尽相同，甚至还存在原则性的分歧。有人主要从社会斗争和广大群众的政治要求去认识这个问题，认为不顾群众的要求，就是脱离群众、脱离时代。只要解决了音乐与群众相结合这个根本性的问题，时代性问题就迎刃而解了。有人则主要从音乐的表现体制和表现形式来认识这个问题，认为怎样的社会、怎样的时代，便有怎样的精神面貌。同时，也就有着为其服务的、表现它的、与之相适应的新的艺术形式及手段。这些看法都是有启发意义的，但似乎又都只是各执一面。

有一些同志对当前我们所处时代的认识，以及对当前时代要求我们的音乐创作应以什么为主要方面等问题，有明显的分歧。有人认为当前已不是战争年代而是和平建设时期，要求我们应以创作优美、委婉、细腻的抒情歌曲为主，而不应再提倡什么战斗性的进行曲；有人则认为战斗歌曲、进行曲无论在战

争年代或是在和平建设时期，都是人民音乐生活中不可缺少的，它没有过时，而且仍需要提倡和发展；有人则认为当前最紧迫的任务就是要大力发展轻音乐，并且认为过去由于有人对轻音乐、抒情歌曲进行了不适当的批判，才把我们的无产阶级音乐搞得“一无所有，贫穷不堪”?!

面对前阶段群众音乐生活中的一些情况，有些同志认为有关部门对此不应采取放任不管的态度；有人认为这种认识上的分歧就是“百家争鸣”，这种做法上的混乱就是“百花齐放”，并认为正确的领导方式就是要任其自由发展，还美其名曰：“必须坚定不移地采取‘放’的方针，让群众自己去鉴别。”我想，对党的“百花齐放、百家争鸣”方针的贯彻应有一个统一的前提，那就是为了促进社会主义文艺事业的繁荣和健康发展。我们通过理论上不同意见的“争鸣”，是为了要达到明辨是非的目的，使我们的理论工作更好地发挥指导实践的积极作用；我们通过创作上的不同流派、风格、形式的“齐放”，是为了要促进社会主义文艺的繁荣发展，使我们的音乐创作或音乐表演在建设社会主义精神文明中发挥更有力的美育作用。马克思主义的哲学告诉我们，正确认识世界的目的，就在于为了更好地去改造世界。要正确解决音乐时代性的认识和实践问题，决不能离开建设社会主义精神文明、发展社会主义的文化艺术事业这个总目标和基本前提。否则的话，不仅不可能达到提高认识与改进工作的目的，反而可能会把人们引向资产阶级自由化的邪路。我强调这一点不是要抹杀这几年我们音乐界所取得的工作成绩，把我们音乐界的形势说得一无是处。但我觉得这几年在有关音乐时代性的认识和实践问题上，是值得认真总结一下的，这对我们今后的社会主义音乐建设是必要的。

一

音乐的时代性，或具有鲜明时代精神的音乐，究竟主要是指音乐作品中所包含的特定的思想感情，还是指在具体的音乐作品中所体现的音乐表现形式（包括所谓“音乐语言”及形式结构、创作技法等在内）？我认为音乐的时代性既不能完全等同于音乐作品的思想内容，又不能完全等同于音乐作品的表现形式，但它与这两者都有着密切的联系。一般说各种历史的和社会的因素都可能对它产生或大或小、或多或少的影响，其中主要包含有在某个时期、某个地域（指国家、民族等较大的地域）社会生活所提出的最重要、最迫切的问题；有在某个时期、某个地域中最有影响的社会风尚，哲学、艺术思潮，和多数群众对音乐的爱好；以及有作曲家（或演唱、演奏家等）对所处的社会现实和他们对自己的艺术创造的认识和态度，等等。这里我特别要强调音乐家对社会现实、对时代要求以及对自己艺术创造的认识和态度。因为所谓“音乐是生活的反映”，所谓“一个时代有一个时代的声音”，只是简明扼要地把音乐创作与客观社会生活的正确关系当作一种笼统的说法，而中外音乐发展的无数历史实际告诉我们，音乐对社会生活的反映是多种多样的，同一个时代不是只有一种声音存在，而是有各种不同的声音同时并存的。例如同样处于我国本世纪三四十年代，一方面产生了像《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》、《白毛女》（歌剧）、《我们是民主青年》、《打得好》、《茶馆小调》、《跌倒算什么》等等无数鼓舞人们向国内外反动派进行坚决斗争的革命音乐作品；另一方面也产生了像《毛毛雨》、《桃花江》、《何日君再来》、《蔷薇处处开》、《夜来香》、《等着你回来》、《红歌女忙》、《三轮车上的小姐》等等低劣的靡靡之音。可以说，自从

人类进入阶级社会后，任何历史时期的社会生活都是充满错综复杂斗争的综合体，其中既有少数剥削阶级对广大群众的残酷压迫和他们自身骄奢淫逸的享乐生活，又有广大被压迫群众的苦难和谋求自身解放的殊死反抗，还有不少处于这两者之间的、动摇不定的中间阶层。当然，社会生活中的这种对抗性矛盾的表现，也还有时高时低、时隐时现的变化，而不是一成不变的。但，只要社会生活还存在阶级的差别、贫富的悬殊和其他类似的社会矛盾冲突，反映社会生活的音乐（包括其他一切艺术种类在内）总不可能是同一的。所以，仅仅承认音乐是社会生活的反映是不够的，还必须明确社会生活现实的最本质的方面是什么，作者是站在什么立场上去认识、去反映生活的、以及作者是以一种什么态度去进行自己的艺术创造的。这三者我认为是能否正确解决音乐时代性的关键所在。一个严肃的音乐家应该是人民的代言人，应该自觉地站在时代斗争的最前列、抓住时代提出的最迫切的课题、通过自己的艺术创造去捍卫最大多数群众的利益和反映人民最迫切的愿望，这样才能使他的音乐真正深刻地反映现实生活中最本质的一面，使他的音乐能发出富于鲜明时代精神的最强音，产生强烈而广泛的、推动社会向前的客观作用。人们所以对我国三四十年代聂耳、星海等革命音乐家所确立的优秀音乐传统给予很高评价，也正是这些音乐家尽自己的毕生精力努力做到了上述要求，为人民的利益作出了自己的贡献。相反，人们决不会把产生于那个时代的那些《新生活运动歌》、《满洲姑娘》、《大东亚进行曲》、《毛毛雨》、《蔷薇处处开》之类的音乐视作为具有我国三四十年代民主革命时期富于时代精神的典型作品的。所以，无可讳言，音乐的时代性是同音乐家的世界观、政治立场有着密切的关系。我认为作为以马克思主义、毛泽东思想为指导的社会主义的音乐工作者，对这一点应理直气壮地加以坚持。

坚持这一点是否就一定会影响抒情歌曲（或轻音乐）的健康发展呢？我认为，我们要求作曲家、演唱（奏）家通过自己的艺术创造深刻地反映现实生活的最本质的方面，反映大多数人民的愿望，创造出具有鲜明时代精神的音乐，这并不意味着在运用什么体裁和形式要给予什么强制性的规定。例如在《乐坛》1981 年第 1 期上登载着一首歌曲《啊！亲爱的战友》（程茹辛作词作曲），就是一首富于今天时代精神的抒情歌曲。作者通过塑造一位曾经经受战争年代考验的革命战士，在全国人民奋起向“四个现代化”进军的新长征途中，回到昔日与战友共同战斗过的地方，凭吊战友，诉述自己对革命、对人民、对战友的无限深情，同时又透露出自己对祖国的未来充满着无限美好的希望。

这使我想起了 1979 年在《人民音乐》等刊物上曾针对所谓要不要给抒情歌曲加“革命的”帽子引起了一些议论。记得周总理曾经针对一些同志把革命与抒情相对立的看法与做法，提出了文艺创作要做到“革命的激情和抒情相结合”的原则。可是，当我们正着手努力消除以“四人帮”极“左”路线给文艺创作所造成的恶劣影响时，我们有些同志反而对符合周总理这一原则的意见深为反感，把“革命”、“政治”等等看成是发展抒情歌曲的障碍、框框，这在实质上还是一种要把“革命”与“抒情”相对立的思想。现在再翻翻当时这些文章，可以看出有些同志确实把音乐的抒情性实质上是作为一种非政治性的同义语，认为一提“革命”、“政治”，就必然将导致歌曲创作的“公式化”、“概念化”，甚至就是要继续坚持“四人帮”鼓吹“高、快、响、硬”的一套。这些说法显然是不恰当的、也是缺乏足够根据的。因为，即使在过去十分艰苦的战争年代，人民群众既要求音乐艺术紧密地为他们的政治斗争服务，同时在作品体裁、形式、风格等方面也要求尽可能多样化的。而且事实上在

那些年月也曾产生了不少既富于鲜明时代精神、又是十分优美动听的抒情歌曲（包括讽刺歌曲等在内）。其中有聂耳写的《塞外村女》、《铁蹄下的歌女》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《飞花歌》等，其他还有像冼星海的《夜半歌声》、《茫茫的西伯利亚》、《做棉衣》，张曙的《日落西山》，张寒晖的《松花江上》，吕骥的《新编九一八小调》，《大丹河之歌》，郑律成的《延安颂》、《延水谣》，贺绿汀的《嘉陵江上》，马可的《南泥湾》，李劫夫的《歌唱二小放牛郎》，费克的《茶馆小调》，宋扬的《古怪歌》等等。这些作品政治性都很鲜明，难道它们都像有些同志说的那样只是些“干巴巴”的“公式化”、“概念化”的教条式、口号式的作品吗？都不是。至于在全国解放以后，为人们所喜爱的、既有鲜明的政治内容、又是非常优美动听的、富于时代精神的抒情歌曲也是不少的。因此，尽管过去曾经不恰当地批评过一些抒情歌曲作品，产生过消极的影响，以及前一阵在讨论抒情歌曲创作中还有少数同志看法比较狭隘些；但事实上我们的音乐领域也没有像有人所说的那样，似乎正是由于这些批评而被搞成“一片荒芜”、被弄到“一无所有，贫穷不堪”的地步！过去工作中的缺点、当前思想上的保守，都应该给以正确的总结和批评，但用另一种被夸张了的片面性去克服工作中存在的片面性是没有益处的。今天我们在国内要努力实现党中央提出的“四化”建设的宏伟目标，在国际上还面临着帝国主义、霸权主义的威胁和形形色色剥削阶级思想的影响、腐蚀，我想，更好地通过发挥音乐艺术鼓舞人们的作用，培养人们奋发图强、克服前进道路上的重重困难的革命精神，仍应是我们中国音乐工作者不可推卸的神圣职责。而仅仅通过大力发展那些委婉、轻柔的轻音乐和抒情歌曲，或者只是像前一阵有些音乐舞台上所出现的那些港台式流行歌曲的国内仿制品，是无法完成时代所赋予的神圣使命的。

二

社会前进了，时代改变了，人们对现实生活的新的认识，必然要求音乐家努力去创造与其新的题材内容、新的思想感情相适应的新的音乐语言、新的表现体制和表现形式（包括新的创作技法在内），形成具有时代特征的新的音乐风格。例如17世纪的欧洲音乐，从一种偏重庄严、宏伟、缓慢、略带暗淡、笨重的复调风格的所谓"巴罗克"式的音乐，为什么首先在法国、而不是在德国产生引人注目的改变，出现了一种偏重轻柔、纤细、明亮、并充满着装饰性旋律的、主调风格的所谓"罗可可"式的音乐新风格（如库普兰、拉莫等人的钢琴音乐）？这恐怕跟当时路易十四在法国大大提高君权的统治后，在路易十五王朝宫廷生活中出现极尽豪华享乐的社会风气有直接关系的。又如欧洲音乐发展到19世纪初，从一种色调明亮，性格开朗、欢快，乐思展开富于严密逻辑，结构注重平衡、匀称的、以奏鸣套曲形式的器乐体裁为主的、所谓"维也纳古典主义"风格，改变为一种色调暗淡，性格压抑、悲痛，乐思展开富于即兴性、幻想性，结构注重简洁、自由的、以单一乐章器乐小品及抒情独唱曲（包括器乐小品套曲和声乐套曲）为主的所谓"浪漫主义"的新风格。这恐怕跟当时欧洲社会生活从资产阶级革命高潮迅速转变为一度全面封建复辟的巨大转折，是有直接联系的。后来，当欧洲音乐从浪漫主义风格又逐渐分化演变出所谓"印象主义"的新风格，以及到第一次世界大战之后又产生了各色各样所谓"现代主义"或"先锋派"的音乐，我们都可以找出促使这些音乐新风格得以产生的种种直接的、或间接的历史原因和社会原因。同样，从我国近百年来音乐的发展过程中，都可看出，正是时代和社会生活的改变，推动了音乐家在艺术创

造上的大胆创新和音乐风格的明显改变。这些音乐风格的改变以及由此而产生的音乐表现形式和表现手法上的变化，表面看来似乎仅仅只是少数“音乐天才”的个人独创（当然不能抹杀其中所存在的个人的创新），但实际上推动这些“音乐天才”实现上述种种艺术上创新的根本原因，却来自于多方面的历史的和社会的因素。不看到这一点，就不可能对音乐历史现象的演变得出符合历史唯物主义的正确解释，甚至于可能会作出与事实完全颠倒的结论。

当然，如果一个作曲家缺乏对社会生活变化的敏感，缺乏从新的现实生活中汲取新的音乐语言和创造新的表现形式的必要的技能，缺乏在艺术创造中根据新的题材内容、思想感情的要求对各种传统经验和传统影响的大胆创新精神，那他也是不可能创造出真正富于时代精神的、新风格的音乐的。这一点过去我们曾经存在在理论上强调不够、在工作上重视不够的缺点，这是今后应有所改进的。

但是，必须看到音乐表现体制的变革和某些音乐表现形式、手法的改变，常常不只是某个特定时代的直接反映。例如在欧洲音乐史上，从单音音乐的表现体制过渡到多声音乐的表现体制，曾经历了好几百年之久；同样，从复调音乐的表现形式过渡到主调风格音乐的表现形式，也经历了好几百年。而且它们的演变又是同时发生在欧洲好几个国家。像这样长、这样大的演变过程，同现在我们所讨论的音乐的时代性不能说毫无联系，可是它们之间的联系应该说是**比较间接的**。另外，还必须看到，一种新的音乐表现体制的确立、一种新的音乐风格的产生以及与此紧密相关的某些新的音乐表现形式、表现手法的运用，它们本身（通过音乐创作和表演的媒介）就成为一种对同时代人和后代人在艺术创造上发生巨大影响的“客观存在”，其中有些又逐渐成为艺术创造上的经验、成为艺术“传统”的一个组成

部分。因此，我们不能对某种音乐表现形式、表现手法的沿用，跟产生这一表现形式或表现手法所包含的生活内容和思想倾向相等同，更不能笼统地把一种新的音乐表现体制、表现形式和音乐风格的确立，以及一些新的创作技法的探索简单认为就是符合时代前进要求的“创作”，甚至于把它们说成是音乐历史发展中的“革命”。现在这种论调在西方的音乐理论著作和报告中是屡见不鲜的，我们音乐界也有人很欣赏这种论调，认为“新颖”、“不教条”、“思想解放”等等。例如对20世纪以来西方音乐发展中出现了形形色色无调性音乐的所谓“先锋派”的“实验”，有些音乐家就怀着无限崇拜的感情去看待，仿佛整个西方、以至于整个世界的音乐都必将随着这些“革新”者的脚印前进，否则就是思想保守、落后于时代的表现。其实这些所谓新风格的音乐、及其在音乐表现形式、表现手法上的探索，正像这些“探索者”自己所说的那样，仅仅只是一些个人的“实验”，在西方人民的音乐生活中它们并没有像那些理论家所吹嘘的那样有什么深刻的社会影响。即使在西方，仍有相当数量的音乐工作者和音乐爱好者，对此种种标新立异的“实验”也还抱着“等着瞧”的态度呢。

综上所述，我认为像欧洲音乐史中的从单音音乐表现体制到多声音乐表现体制，从复调音乐风格到主调音乐风格，以及从调性音乐到无调性音乐的变革的社会原因，比我们现在所探讨的音乐时代性问题要更复杂、更宽广。而音乐的时代性在音乐表现形式、表现手法上的体现，更多、更直接地是指同作品的题材内容、思想感情，同作曲家的世界观、艺术观、创作个性相密切联系的、特殊的曲调进行、特殊的节奏音型、特殊的和声进行、织体写法、配器以及乐曲结构（并非指曲式上所讲的乐曲结构公式）等等具体的形式、手法的运用。它们或者成为某个时期不同作曲家基本一致的风格特点（即所谓“时代风

格”)，而同时又更多地体现在作曲家各自的创作个性之中（即所谓“个人风格”）。因为，某个时期不同音乐家对所处时代和社会生活的基本一致的认识，完全可以以自己所喜爱的方式从各自不同的角度去反映、去体现，从而使他们的艺术创造又各带自己独特的创作个性。这种在共同的时代精神下的个人风格追求，并不会减弱音乐时代性的意义。音乐时代性的最基本的要求就是要真实地、生动地、深刻地反映社会生活中最本质（常常也就是群众中最先进）的思想、气质、情感。除此以外，它丝毫不要求去抹杀作曲家的创作个性；相反，它在音乐表现上的可能性是非常广阔的。

当前，为了更好地反映我们10亿人民正在为实现“四化”的宏伟目标而共同奋斗这个伟大的时代，我们应该鼓励作曲家根据自己对时代和对群众生活的正确认识，在已有的一切前人的经验基础之上，充分发挥自己的创造性去探索各种新的表现形式和表现手法，包括运用过去曾经用过、现在已不大用的音乐表现形式。只要是所用的这些表现形式和表现手法确实是表现作品内容所要求的，是能正确反映作品所包含的思想感情的，同时又是符合大多数群众的欣赏习惯、符合一般人们的心理感受和艺术美感的。这正是一个作曲家是否在自己的艺术创造中具有真正的创造性和对人民负责的态度的标志，而决不会、也不应成为作曲家在艺术创造中的束缚或框框。

三

音乐的时代性不仅同艺术创造中的个人风格分不开，而且同音乐的民族性、音乐的群众性也有密不可分的联系。也就是说它不应是超民族的，也不应是脱离群众的“标新立异”。

随着经济、文化的发展，世界各国之间在音乐文化上的交

流和相互影响也日益加深。但是，任何民族的音乐总应有自己的民族特色。到了共产主义社会，将来是否就一定会完全消失不同民族文化之间的区别，这恐怕现在谁也说不准。我想至少在全世界都进入共产主义社会，全世界还存在着不同民族在语言、文字、风俗、习惯等方面的区别以前，在音乐创作中任何企图摆脱民族文化传统影响的想法和做法，是不会得到群众的承认和经受住历史的考验的。因此，在我们探讨音乐的时代性时不能把它同音乐的民族性割裂开来、或甚至对立起来。

现在我们有些同志一提到音乐的时代性（有人称之为“音乐的现代化”）就只强调向西方现代派音乐学习，仿佛我们的民族传统都只是应该完全摒弃的“老古董”，是我们音乐事业能否走向现代化的“绊脚石”。还有些同志对外国音乐（尤其是西方现代音乐）佩服得五体投地，对中国古代音乐或比较原始的民间音乐也寄予不小的兴趣，而唯独对如何建设和发展适应今天广大群众需要的、又具有我们这个时代精神的民族的新音乐缺乏足够的兴趣，总觉得这些东西要“洋”不够“洋”、要“土”又不够“土”，不值得自己花精力去重视、去研究、去促进它们的发展。当然，也有一些同志比较强调对民族音乐要保持其原貌，反对在表演、创作上加进新的因素，对传统民族音乐的改革也不大赞成，生怕会改掉原来的特色、以致葬送了我们的悠久的民族音乐传统。对上述同志的看法，我不认为都没有一点道理。对于西方音乐（包括西方现代音乐在内）我们应该有所了解，更应努力给以符合马克思主义的分析和介绍；对我国的古代音乐遗产和各种民间音乐，应认真收集、研究，并要在表演上尽可能保留其原有特色。但是，学习外国音乐的目的并非是为了“赶时髦”、为了让“洋人看得起”；继承古代音乐传统也不仅是像古玩店的文物那样仅为了供人玩赏、赞叹。无论继承古代或借鉴外国，根本目的都是为了促进我们的社会主义民

族新音乐的发展，为了使我们的音乐艺术能在整个社会主义物质文明和精神文明的建设中放出新的异彩。否则，我们的音乐事业就会脱离群众，在世界乐坛上也会失色。

事实上，解放以来，由于人民生活的改善和人民政府的关心，专业的和业余的学习民族音乐的队伍发展很快，许多同志日益感到仅仅依靠演唱、演奏传统曲目已无法满足多方面群众的需要了，必须努力解决如何运用这些传统的民族音乐形式来反映今天的生活现实和今天人民的思想感情。为此目的他们曾大胆借鉴了外国多声音乐的创作经验去进行新作品的写作，他们也参照国外制造乐器的经验去进行民族乐器的改革，同时他们还在演唱方法、演奏方法上作了新的探讨。由于从事这一领域工作的同志大多不是专业的作曲家和乐器制造家，因而在现代创作技法的运用、或在保留原有的传统技术、传统风格以及音色特点等等方面，可能存在这样那样的不足。对于这些现象应如何认识、应采取什么态度呢？我认为这些同志所作的努力是建设我国社会主义民族新音乐事业中极重要的一环，他们所面临的困难和工作中存在的问题，也正是我们社会主义音乐事业建设过程中必然会产生的前进中的困难。因此，他们的工作理应得到有关文化行政部门和整个音乐界的大力支持和热情帮助。可是长期以来不少专业作曲家对从事这个领域的创作缺乏兴趣（甚至根本瞧不起！），一些音乐院校从事创作教学和学习的同志根本不把有关民族音乐的创作列入自己的教学范围；有关的文化行政部门、工业部门对民族乐器改革所需要的资金、人力、原料、设备不给必要的保证，以致使有些在“文革”前搞民族乐器改革很有成绩的单位（如苏州乐器厂）至今无法全面恢复改革的工作；同时有些宣传部门和理论工作者对他们这方面工作所取得的成绩和所面临的困难也存在缺乏热情甚至挑剔过多。因而，这样一个不小的领域的工作，长期基本上处于任

其自流的状态。为了使我们的社会主义民族新音乐在整个建设“四化”和社会主义“两个文明”的事业中发挥它应有的积极作用，我们不能仅仅满足《病中吟》、《二泉映月》、《十面埋伏》、《流水》、《放驴》等传统曲目和《彝族舞曲》（琵琶）、《瑶族舞曲》（民乐队）等少量五六十年代的民族器乐作品，我们应该以更大的努力创造出比上述作品更受人欢迎的、能反映80年代新的现实生活的、富于时代精神的各类优秀民乐新创作，从而促使我国的民族音乐艺术真正在世界乐坛上重新放出异彩！同时我深信：在这一领域取得优异成绩的基础上，我们在交响音乐、合唱、各种声乐、器乐的创作领域才能取得更大的突破，写出远远超过《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》、歌剧《白毛女》、钢琴曲《牧童短笛》、小提琴协奏曲《梁祝》、《长征组歌“红军不怕远征难”》等既富于今天时代精神的，又有鲜明民族气息的各类新作品。近年来，文化部、音协曾采取一些措施对一些民乐演奏和演唱的新人给予物质和精神的鼓励，这当然是必要的。但我认为更重要的还是应采取有力措施引导整个音乐界（尤其是有关音乐教育的部门）重视对民族音乐的学习，重视经常深入生活，了解今天的社会生活现实和人民思想感情的新的变化，并帮助音乐工作者及时总结有关民族音乐创作、表演和理论研究工作中的经验，为他们提供改进工作所必需的物质条件，帮助他们能更快地前进。我深信，只要我们认识一致，方针明确，组织措施切实，我国绝大多数音乐家一定能够以自己的努力，去承担人民所赋予“人类灵魂工程师”名称的神圣职责。

综上所述，音乐的时代性不仅同作品的题材内容、思想感情，同作品的表现形式、表现手法有密切关系，它同音乐的民族性、群众性也有密切的关系。近几年来，我们音乐战线上所产生的大量新作品中，仍有不少作品反映社会生活的深度不够，缺乏强烈的时代气息和鼓舞人们的力量。显然，音乐时代性问

题的解决，已成为我们音乐创作水平能否有大的突破，以适应时代要求、适应群众要求的重要关键。深切希望有更多的同志关心这个问题的讨论，使我们在理论认识上和具体实践上都获得新的进展！

四十年来我国声乐创作发展概况

题注：这是作者参加1989年9月由北京音乐家协会所召开的“中国现代音乐建设研讨会”上的一个专题性发言的整理稿。文章集中对建国以来我国声乐创作的发展作了全面的反思和提出了个人的认识。发表于《中央音乐学院学报》1989年第4期。

新中国的建立为我国音乐历史的发展揭开了新的一页，长期处于隔绝的两支音乐队伍，在中国共产党和人民政府的领导下团结在一起，为中国社会主义音乐文化的建设和发展奠定了最重要的物质基础。但是，新中国的建立，没有、也不可能自然地改变过去长期形成的经济贫困、文化落后的现实；加上在建国不久即爆发了“朝鲜战争”，为了“抗美援朝、保家卫国”，中国人民又不得不在承受西方各国对中国实行全面封锁的沉重负担下来进行国家的建设。这样的政治条件和社会现实，很自然地在文艺方针、政策上基本沿袭民主革命时期所确立的一贯主张（如强调“文艺为政治服务”、“文艺为工农兵服务”等），而且在有关音乐事业的建设上也基本保持民主革命时期所形成的传统和特点（如坚持“聂耳、星海的道路”、坚持“以普及为主”、坚持把开展群众歌咏活动视作为人民音乐生活的最主要的一方面和把歌唱表演视作为中国音乐最主要的一种表演方式等

等）。因为人们认为既然这些方针、传统能正确地引导中国人民从苦难的旧中国获得新生，它们也必然可以继续指引大家去争取新的胜利。因此，在新中国建立后的相当长一段时期内，声乐创作（特别是群众歌曲创作）仍然是中国各类音乐创作中影响最大的一个领域，绝大多数作曲家都以“人民代言人”的角度去选取群众性、社会性较强的题材、形式和风格，来抒发自己对时代和现实的感受。这种状况几乎延续了将近30年之久。直至“文革”结束后的10年来，由于“改革开放”方针的贯彻，由于中国的政治、经济、文化形势的发展逐步发生了一系列新的变化，有关音乐创作和人民音乐生活的情况也相应地产生很多新的改变。

从50年代至70年代，首先以政治题材的、颂歌性或战斗性的队列歌曲（当时称为“群众歌曲”）被认为是直接反映群众意愿和社会要求的时代呼声。因此，几乎所有专业作曲家、也包括由一般的音乐工作者和音乐爱好者所形成的业余作曲队伍，都或多或少地通过创作这类歌曲来表达他们对祖国、人民（也包括对党、领袖、军队）和对世界革命人民的深厚感情，对帝国主义、国内反动派的强烈痛恨，以及对新时代、新生活所带来的欢欣和希望。30年来，经过绝大多数音乐工作者的努力，在成千上万的这类歌曲中，经群众和历史的反复筛选，曾给我们留下了一大批令人难忘的作品，如瞿希贤的《全世界人民心一条》、《在和平的大道上前进》、《全世界无产者联合起来》，周巍峙的《中国人民志愿军战歌》，岳仑的《我是一个兵》，张风的《全世界人民团结紧》，王莘的《歌唱祖国》，李群、张文纲的《在祖国和平的土地上》，庄映的《我爱我的祖国》，晓河的《刺刀歌》，刘兆江的《来一个歼敌大竞赛》，晨耕的《英雄的阵地钢铁的山》，王玉西的《社员都是向阳花》，张石露、陶嘉舟的《革命熔炉火最红》，李劫夫的《我们走在大路上》，孟波的

《高举革命大旗》，彦克的《进军号》，瞿维的《工人阶级硬骨头》，生茂的《学习雷锋好榜样》，践耳的《接过雷锋的枪》，王永泉的《打靶归来》，柴本尧的《南京路上好八连》，王双印的《大海航行靠舵手》，李之金的《毛主席的战士最听党的话》，田光的《北京颂歌》等等。这些歌曲既承继我国30年代以来优秀革命歌曲那种昂扬激奋的气质，又概括了在新政权下人们对未来充满理想的欢欣、乐观的情感，形成了一种与过去截然不同的新的时代风格；在艺术技巧的运用和艺术形式的创造上也比解放前的歌曲有明显的提高。

抒情性的独唱歌曲（当时也常将它视作"群众歌曲"的一个方面），大多以个人的角度来抒发对时代、生活的各种感受，词曲作者可以从生活的各个侧面去选取题材内容，可以以第一人称、也可以以第三人称的方式来进行自己的艺术构思，表演形式上可以采取提供广大群众作为自娱演唱所用、也可以主要作为通过专业演唱提供群众欣赏的方式来写作。这类歌曲大多还配以钢琴伴奏或民乐小乐队伴奏。因此，尽管在过去"左"的思潮影响下这类歌曲中的少数作品曾遭到来自各方面的批评与责难，但由于在题材内容、形式风格上的灵活多样，它始终是作曲家与广大音乐爱好者所喜爱的一个艺术品种，并写下了不少受人喜爱的作品。抒情歌曲作为一种体裁实际上被禁止，主要是在"文革"初期的几年间。建国后17年间受到广大群众喜爱的优秀抒情歌曲有：时乐濛的《歌唱二郎山》，美丽其格的《草原上升起不落的太阳》，郑镇玉的《闺女之歌》，罗宗贤的《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》，解策励的《请茶歌》，穆传永的《俺是公社的饲养员》，王玉西的《李双双小唱》，吕远的《克拉玛依之歌》、《八月十五月儿明》，生茂的《马儿啊，你慢些走》，先程的《老司机》，陈大荧的《小河水呀静静流》，彦克的《骑马挎枪走天下》，践耳的《唱支山歌给党听》，秦咏诚的

《我为祖国献石油》，科会的《毛主席派人来》，施光南的《打起手鼓唱起歌》、《吐鲁番的葡萄熟了》，生茂、唐诃的《沁园春·雪》，赵开生的《蝶恋花·答李淑一》，瞿希贤的《蝶恋花·答李淑一》，李劫夫的《蝶恋花·答李淑一》等等。这些歌曲大多旋律优美流畅，具有我国多民族的丰富特色和充满生活气息，在艺术气质上注意群众的审美习惯和接受能力的"雅俗共赏"的特点。在这些抒情歌曲中还有一定数量是根据各少数民族或汉族各地区的民间歌曲进行艺术加工的独唱曲，其中以丁善德、黎英海所编写的作品，如《玛依拉》、《槐花几时开》、《嘎俄丽泰》等等比较突出。

随着中小学音乐教育的发展和少年儿童业余音乐活动的开展，少年儿童歌曲创作也成为一个紧迫的课题提上了日程。中国音乐家协会及有关少儿团体曾配合作了不少组织工作。一些作曲家如张文纲、李群、寄明、潘振声、汪玲等，以自己的主要精力投入于这个领域的创作，并初步形成了一支专门的创作队伍。一些著名的作曲家如马思聪、郑律成、瞿希贤、刘炽等，也为之写下不少优秀的少儿歌曲。1949 年至 1979 年的 30 年间，受到广大少年儿童喜爱的歌曲有：马思聪的《中国少年先锋队队歌》，郑律成的《我们多幸福》、《绿色的祖国》，瞿希贤的《早操歌》、《我们是春天的鲜花》、《听妈妈讲那过去的事情》，张文纲的《我们快乐的歌唱》、《我们的田野》，李群的《快乐的节日》、《我们要做雷锋式的好少年》，寄明的《我们是共产主义接班人》(该曲于 1979 年改名为《中国少年先锋队队歌》,、陈良的《红领巾之歌》，刘炽的《让我们荡起双桨》，潘振声的《一分钱》，唐诃的《祖国，祖国，我爱你》，黄准的《劳动最光荣》，金月苓的《我爱北京天安门》，薄兰谷、程金元的《火车向着韶山跑》，傅庚辰的《红星歌》等等。建国后 30 年间我们在少儿歌曲创作方面所作出的成绩是显著的。这些歌曲

都以其曲调明快优美，形象鲜明生动，题材、语言、音乐处理符合少年儿童生理和心理的特点而受到广大少年儿童的欢迎，并对他们的身心健康成长起了有益的作用。

合唱音乐在我国人民音乐生活中也曾占有相当影响，并逐步形成了具有我国自己的艺术传统。建国后在相当一部分群众歌曲、少儿歌曲中也有用简单合唱或领唱加合唱的形式来表现的。但是，为了满足广大听众日益提高的对合唱艺术的审美要求、及为了适应专业合唱事业日益发展的需要，主要提供为音乐表演的艺术性合唱音乐和多乐章大型合唱套曲，已逐渐成为作曲家自由发挥自己才智和艺术创新的一个重要领域。

艺术性合唱音乐作品中有一类作品仍主要取自反映人民现实生活的题材，其结构大体都较一般群众歌曲要庞大而复杂。30年间这类作品数量不少，较突出影响的作品先后有：刘行的《在毛泽东的旗帜下胜利前进》，罗宗贤、时乐濛的《英雄战胜了大渡河》，郑律成的《江上的歌声》，陈田鹤的《森林啊，绿色的海洋》，刘炽的《我的祖国》、《祖国颂》，刘敦南的《密林深处的歌声》，沈亚威的《毛主席，我们心中的红太阳》等。另一类是以民族音调为素材（或为基础）、以反映人民生产和风俗为主要内容的合唱曲或合唱改编曲。这类作品的题材覆盖面更为宽广，艺术处理的可能性也更灵活多样，是作曲家探索具有中国特色的合唱艺术的理想“实验室”，也较为广大听众所喜爱。引人注目的作品有：程云根据苗族民歌改编的无伴奏合唱《炉边合唱毛主席》，麦丁根据撒尼民歌改编的混声合唱《远方的客人请你留下来》，罗忠镕根据彝族民歌改编的混声合唱《阿细跳月》，李佺民根据布依族民歌改编的混声合唱《毛主席派来了访问团》，以及瞿希贤根据东蒙长调民歌改编的无伴奏合唱《牧歌》等。这些作品以其音乐风格的质朴、新颖、和富于地方特色给人留下深刻的印象。根据当时多数合唱队员的演唱水平，作

曲家在这些作品的多声配置上较少作过多的转调，也较少运用变化音和弦，大多以对位化和声的合唱配置，通过不同声部的、多层次的复调性组合来发挥其丰富的人声艺术效果。

在民歌改编合唱曲的基础上，少数作曲家还进一步提出发展汉族地区民歌合唱事业的要求。首先以王方亮所创编的陕北民歌合唱《信天游》、《三十里铺》、《红军哥哥回来了》等作品给听众留下深刻的印象。后来，以李焕之、李群为主，将这种民歌合唱形式扩及到更大的范围，先后创编了《生产忙》(根据东北“二人转”改编)，《茶山情歌》(根据云南花灯调改编)，《八月桂花遍地开》(根据大别山革命民歌改编)，《茉莉花》(根据河北昌黎民歌改编)，《快活的买牛郎》(根据河南“二夹弦”改编)等等。民歌合唱的发展又推动了少数作曲家对以古代歌曲作为素材创编合唱曲发生兴趣。其中影响较大的作品有王震亚的《阳关三叠》及李焕之的古琴弦歌合唱《苏武》等。应该指出，当时中国作曲家对民歌合唱及古代歌曲合唱的探索还是初步的，但这些探索已预示了这个领域所蕴含的广阔发展前景。

我国的多乐章大型合唱套曲从30年代以来已形成了以黄自的清唱剧《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、及马思聪的《祖国大合唱》为代表的中国合唱套曲的传统。全国解放后大型合唱套曲的创作，基本上就是这个传统的继续与发展。从1949年以来的30年间，中国作曲家曾创作了相当数量的这类作品。其中值得注意的作品有张文纲的《飞虎山大合唱》，马思聪的《鸭绿江大合唱》、《淮河大合唱》，瞿希贤的《红军根据地大合唱》，郑镇玉的《长白山之歌》，时乐濛的《祖国万岁》，肖白、王强等的《幸福河大合唱》，谢功成的《长江大合唱》，践耳的《英雄的诗篇》，晨耕等人的《长征组歌“红军不怕远征难”》，中央乐团集体创作的交响音乐《沙家浜》，郑律成的《长征路上》，田丰的《毛主席诗词大合唱》等。

同这阶段的大多数声乐作品一样，这30年的大型声乐合唱套曲大多以写实的构思方式和生动的音乐形象来反映人民群众在革命斗争中坚强不屈的英雄业绩和在社会主义建设中积极乐观的劳动热情。但是，在这两类不同题材的作品中以反映革命历史斗争题材的作品写得更为深刻动人。其中特别以《红军根据地大合唱》、《长征组歌“红军不怕远征难”》在听众中有突出的影响。前者以其技法的严谨、气势的宏伟和合唱配置的丰富多彩见长；后者则以其词曲结合的铿锵有力，音乐风格的清新、富于生活气息，和在艺术技巧上注意深入浅出、雅俗共赏，给人们深刻的印象。交响音乐《沙家浜》实际上是一部由同名现代京剧音乐移植的清唱剧，它在1965年首演时也曾作为“交响合唱”的体裁公诸于世的。这部作品从对中国戏曲音乐作多声创作的探索，在对多种声乐演唱形式、多种形式合唱手法的运用，以及合唱与乐队的有效的结合上都有值得肯定的艺术创新。

应该指出，在建国后的17年间，由于政治运动不断，党的领导确实在一些问题上存在“左”的错误，加上各级文化行政部门对党的文艺政策的贯彻确实存在简单化和粗暴干涉的问题，致使我们的音乐事业发展也走了一条曲折、复杂的道路。这一切特别对声乐创作的发展有最直接的影响。这些问题发展到“文革”初期就出现了所谓大唱“语录歌”的怪现象。这些教训也是十分深刻的。

“文革”结束后，在不断纠正、清理“左”的思潮的危害基础上，党与政府制定了以“改革、开放”为主的一系列新的政策，文艺方针也作了相应的调整。原来以群众歌咏活动为主的人民音乐生活发生了很大的变化，商品经济直接地或通过电视播送、音像出版等方式间接地对音乐艺术发展的制约愈益明显，娱乐性通俗音乐的迅猛发展以及形形色色现代哲学、文艺思潮对音乐家的影响，使从1979年以来10年间我国声乐创作从题

材内容到风格形式都产生了一系列明显的变化。

首先，政治题材的、颂歌性或战斗性的队列歌曲创作大大减少，甚至被相当一部分文艺工作者、文艺活动的组织者、报刊和电视台的编辑等等视为不合时宜的“老一套”，而得不到应有的关心和支持。例如几年来在有些部门所举办的政治性纪念音乐会中及中央电视台等单位所组织的春节晚会中，几乎完全听不到这类歌曲新创作的演唱；而娱乐性的通俗歌曲，或加以“摇滚化”的革命歌曲联唱、民歌联唱充塞着整个音乐舞台，港台歌星的演唱又成为最“热门”的节目。大概仅仅在各地区、各部门所组织的“老干部合唱团”、“老同学合唱团”等业余的歌咏团体的演唱曲目中，这类歌曲还保留一定的地位。在这10年间这类歌曲（包括合唱曲）中比较出色的新创作也很少，只有朱南溪的《中国、中国、鲜红的太阳永不落》，李遇秋的《八一军旗高高飘扬》，瞿希贤的《新的长征、新的战斗》和《当代中国之歌》等，但它们也很少被演唱及广播。

抒情性独唱曲则比前30年有了明显的新发展。首先在80年代前后曾出现了一批颇受人们欢迎的新作，如施光南的《祝酒歌》、《在希望的田野上》、《洁白的羽毛寄深情》，傅庚辰的《请允许》，王酩的《边疆的泉水清又纯》、《妹妹找哥泪花流》、《绒花》，刘文金的《大海一样的深情》，王立平的《太阳岛上》、《浪花里飞出欢乐的歌》，谷建芬的《年轻的朋友来相会》、《那就是我》，郑秋枫的《我爱你，中国》，金凤浩的《金梭与银梭》，铁源的《在那桃花盛开的地方》、《十五的月亮》等等。近几年来抒情的独唱曲又出现朝着不同方向发展的趋向，一部分作品朝着更多接近西方、港台娱乐性通俗歌曲的方向靠近，涌现了不少模仿性的甚至肤浅庸俗的作品。其中引起广泛注目的只有少数被视为“西北风”的一些代表作，如解承强的《信天游》、崔健的《一无所有》、苏越的《黄土高坡》、雷蕾的《少年

壮志不言愁》、李藜夫的《天上有个太阳》等。另一部分作品则朝着西方现代室内艺术歌曲的方向靠近，力求探索出具有现代特色的新的中国艺术歌曲，出现了像罗忠镕的《涉江采芙蓉》，徐纪星的《志摩诗三首》，金平的《雪花的快乐》等作品。这两种绝然相反的发展趋向，对我国原有艺术歌曲和抒情歌曲传统风格的进一步继承和发展都产生了值得关注的影响，即仿佛过去以赵元任、黄自等人所奠定的中国近代艺术歌曲传统和以聂耳、张曙、冼星海等人所奠定的中国近代抒情歌曲传统的发展出现了新的断层。

80 年代以来随着中小学普通音乐教育的恢复发展，少儿歌曲的创作也得到一定的恢复，出现了像寄明的《少年、少年、祖国的春天》，瞿希贤的《我们和你们》，潘振声的《嘀哩嘀哩》，马殿银、周右的《党啊，亲爱的妈妈》，王玉田的《白帆》，吴大明的《春雨濛濛地下》，戴于吾的《春雨沙沙》、《铃兰》，施光南的《年轻的心》，以及张龙的《哈雷彗星，你好！》等新的作品。但是，面对我国有几亿少年儿童的现实，这 10 年来所取得的这些成果实在无法满足日益增长的客观需要。

艺术性的合唱音乐及多乐章大型合唱套曲在近 10 年间尽管在演出、传播方面存在不少困难，经过作曲家的努力仍出现了一些值得重视的新创作，如陆在易的混声合唱《雨后彩虹》、大型女声合唱《蓝天、太阳与追求》，陈怡的无伴奏合唱《芭蕉树》，瞿希贤的混声合唱《布谷鸟唱了》以及李焕之的琴歌合唱套曲《胡笳吟》，田丰的合唱组曲《云南风情》，金湘的交响合唱《诗经五首》，郭文景的交响合唱《蜀道难》等等。这些作品不仅在题材内容和艺术构思上更突出了作曲者的独特个性，和有意识地去寻求运用现代创作技法同中国民族传统的结合；而且对和声语言、调性思维以及合唱与乐队的配置上都比过去的这类创作有新的突破。

通过上述40年我们声乐创作的简要回顾，我提出以下几点认识和体会：

一、40年来，在我国各类声乐作品中无可否认地产生了一批不仅当时受到群众广泛欢迎，而且至今都令人久久难忘的优秀作品。这些作品大多以其鲜明的政治倾向和生动的艺术力量，及时地、形象地反映了处在新的时代、新的生活现实下中国人民热爱祖国、热爱社会主义的思想、感情和愿望。尽管由于当时社会生活和政治形势的影响，使得有些作品中所表达的具体政治主张（如歌颂“人民公社”、号召“学大庆，学大寨”等等）在今天已失去其实际的意义，但是决不能因此而抹杀了在当时的历史条件下这些作品中所包含的对祖国、人民的热爱和对社会主义的未来所寄托的美好理想，以及这些作品在艺术上所取得的成就。不能以我们今天的政治主张、艺术观点脱离实际地、反历史主义地去苛求前人，轻率地对待历史遗产。应该肯定，40年来，尤其是前17年，我国作曲家在各类声乐创作上所取得的成就是显著的，其中许多优秀的作品所取得的巨大社会影响，其主流也是健康的、应该肯定的。

二、建国以来17年间，大部分中国作曲家在进行声乐创作中都直接或间接地选取了反映现实的政治性题材，很少选取非政治性题材；在各种类型的声乐体裁上过分强调了群众歌曲体裁，而实际上忽视、贬低艺术歌曲体裁和娱乐性通俗歌曲体裁的创作。这些现象当然同人民政治生活长期受“左”的思潮的干扰和有关领导简单化地理解、贯彻“文艺为政治服务”方针和《在延安文艺座谈会上的讲话》直接有关。过去音乐界仅仅反复提出纠正歌曲创作的公式化、概念化问题，实际上并没有抓住问题的实质，因而反来反去这种状况没有、也不可能得到根本的改变。这都是今天应认真加以记取的教训。但是，我们决不能简单地反过来，认为一切选取政治题材的、反映人们政

治思想感情和愿望的声乐作品就一定是毫无艺术价值的、公式化、概念化的"政治教条"，认为音乐创作艺术价值的高低就取决于与政治关系的远近，甚至认为离政治越远才能写出真正有永恒价值的音乐作品。因为，政治题材的歌曲中所包含的政治感情和愿望常常正是绝大多数人民最根本利益的集中反映和他们最崇高的心灵的具体表现。《马赛曲》、《国际歌》、《华沙工人歌》、《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》等作品之所以被认为具有永久价值的艺术珍宝，正由于这些歌曲以恰当的艺术形式高度概括了人们这种可贵的政治感情和愿望，唱出了进步人民的心声。而只有历史上极少数带有反动偏见的人才会憎恨这些优秀的政治性音乐作品。世界上每个国家、民族的大多数善良人民都十分珍惜他们本国、本民族的爱国歌曲和进步歌曲。因此，只要不抱偏见，我们应该对从建国以来所产生的一系列曾受到广大群众喜爱的政治性歌曲给予应有的正确评价，决不能将这些优秀的音乐作品等同于"左"的思潮而全盘给以否定。

三、近10年来由于社会客观条件的改变和文艺方针的调整，使我国声乐创作题材覆盖面比过去宽广了，除了反对"四项基本原则"的题材外，任何题材的禁区都不存在了。过去曾经被忽视或禁锢的声乐创作体裁，如娱乐性的通俗歌曲和艺术歌曲也获得了新生。作曲家一般讲都可以自由选择自己认为合适的艺术手段和方式去从事自己的创作。这些都是有利于声乐创作发展的，是我们的事业在前进的具体表现。但是，必须清醒地认识到在前进过程中必然会、事实上也已经发生这样那样值得重视的新的问题。这些问题从根本上讲就是如何使我们的声乐创作发展有助于推进建设社会主义精神文明的客观需要，就是要使我们作曲家的劳动更好地符合人民群众对声乐创作的各方面需要和各种审美要求的前提下去发挥个人的主体意识，就是要在事业的安排和音乐批评上更好地分清"提倡、允许、反

对”的政策界限。对于这些，前阶段在实际工作中、特别是领导思想和舆论导向不是表现得十分软弱无力、就是根本没有给予应有的重视。作曲家写出的许多作品（尤其是严肃音乐的各种体裁的作品）很难得到演唱的机会，大多数群众又感到没有足够的好歌可唱。近年来由形形色色的歌星和“穴头”实际上垄断了社会各阶层群众的音乐生活和电视广播、音像出版的现象，决不能认为是一种我们的社会主义音乐事业在沿着正确方向向前发展的健康现象。

四、40年来我国歌曲创作所以能取得相当的成绩，是与曲作者重视在艺术上的大胆创新是分不开的。具体表现为曲作者对歌词的内涵有深刻透彻的理解，善于以音乐的手段赋予歌词以新意，在创作过程中不仅善于运用一切创作技法的传统经验与传统形式、还善于以表现歌词所反映的新的生活内容出发去大胆创造新的经验和新的形式。作为歌曲创作，还需要曲作者正确处理曲调与语言音韵、诗歌节律的结合，以及曲调与器乐伴奏或人声伴唱之间的结合。此外，歌曲创作的艺术创新还必须重视人声演唱生理要求的制约，否则就难以产生好的演唱效果，难以给听众以“美”的感受。由此可知，歌曲创作的艺术创新至少不比纯器乐创作的艺术创新要求更低。但是，近几年来，我国有些同志一提艺术创新似乎仅仅只是现代创作技法的运用，仿佛其他都是不足为道的。因而使有些作曲家所写的艺术歌曲作品尽管从创作技法上讲有了新的突破和提高，但它们却没有获得广泛承认的演唱效果，我认为这正是对歌曲创作艺术创新的认识考虑太窄有关。从这一点讲，像赵元任、黎锦晖、黄自、聂耳等前辈音乐家在歌曲创作上的丰富经验，在今天仍有其现实的意义；同时，对40年来许多代表性的歌曲作家（如瞿希贤、李焕之、张文纲、郑律成、李劫夫、刘炽、生茂、吕远、王酩、施光南等等）的艺术创新的专门研究也有加强的必要。现在在各高等音乐院校的作曲教学中，对歌曲创作的学习当作“小儿科”的状况，也是值得引起重视和加以改进的。

四十年来我国音乐理论建设的回顾

题注：这是作者参与国家教委1987年博士点科研项目《中国现代音乐史纲》(1949——1986)中的一个章节。当时抽出单独发表，也是作为参与音乐界对建国以来音乐发展的反思的讨论，发表于《人民音乐》1990年第2期。

如何正确认识和评价近40年来我国音乐理论建设的发展，是这几年音乐理论界比较关心的一个问题。作为一名音乐理论工作者，我愿意结合自己所亲身经历的和我所了解的情况，借《人民音乐》这个阵地作一个简要的全面回顾，并从中提出自己的看法，参加讨论。

我国的音乐理论研究工作应该是从本世纪二三十年代才开始作为近代新音乐文化的一个组成部分正式起步。但是，在新中国成立以前，客观的事实是音乐理论工作只局限于极小的范围，由王光祈、杨荫浏、缪天瑞等少数个人在默默地进行着。那时既没有专门的研究机构，也没有专门的理论阵地，更形不成一支专业的理论队伍。直到1949年新中国建立后，随着整个社会主义音乐文化事业的发展，我国的音乐理论事业才得以真正走上不断开拓的建设轨道。经过17年的努力，逐步由小到大地建立起一支专业的理论队伍，分别在研究、教学、编译、出版

等方面奠定了一个基础。“文革”结束后，在“改革开放”方针的鼓舞下，我国的音乐理论研究工作又在原有的基础上获得了比较迅速的新发展，形成了一个空前活跃的新局面。现以不同学科的特点、按四个方面作如下简要的概述。

一、关于民族音乐学的建设

1. 关于我国以汉族为主的传统音乐的研究：

这是我国在音乐理论研究领域投入人力最多、历史最长、成就最丰富的一个领域。从新中国成立不久，中央音乐学院“研究部”（后改名为“民族音乐研究所”）和各省市文化部门就率先抽出人力分别着手进行地区性的、或乐种性和专题性的调查研究、资料收集等工作，并且大多获得了及时的出版。其中影响较大的出版物有《陕甘宁老根据地民歌选》、《河北民间歌曲选》、《河曲民间歌曲》、《阿炳曲集》、《定县子位村管乐曲集》、《十番锣鼓》等等。到50年代中期，对传统音乐系统的调查研究工作进一步引向深入。例如在1956年中央音乐学院民族音乐研究所和湖南省文化厅就曾联合对湖南省民间音乐进行了全面的、专业性的普查，并编辑出版了具有相当学术价值的《湖南音乐普查报告》。同年，在文化部、中国音协等部门的支持下，以“北京古琴研究会”为主，曾组织了专门的采访小组走访了二十多个城市分布全国各地的近百位古琴家，进行了规模空前的对古琴音乐传统的调查研究，收集了大量保存在民间的古琴传谱以及组织了大量的实地录音工作。正是这次对古琴遗产的全国性调查，才为古琴音乐资料的出版创造了条件，并在此基础上决定了对《琴曲集成》这一巨型资料汇编进行出版的计划。至60年代初，文化部、中国音协等部门又作出了组织全国力量对30个省、市、自治区（包括台湾省）的民歌进行全面的收集、

整理，编选出版以一个省为一卷的《中国民歌集成》资料汇编。这项工程在“文革”期间中断了10年，“文革”结束后，上述部门又在此基础上作了更进一步的部署，于1979年制订了《收集整理我国民族音乐遗产规划》，决定联合主持、编辑出版五种民族音乐集成，即《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》和《中国琴曲集成》。这五种“集成”全部完成将成为拥有一百多册篇幅的大型系列化音乐丛书，它们将成为提供国内外读者了解、研究中国的传统音乐的最重要的资料宝库。至1988年底前，这些“集成”的编辑工作已大部分完成，其中《中国民间歌曲集成》（湖北卷）已正式出版。预计在1990年左右可全部完成所有各卷的编辑工作，力争在1995年左右分批出版。像这样规模空前的抢救民族音乐遗产的“系统工程”，不仅在旧中国无法想象，就是在当前世界各先进国家中也是较难付之实现的。

60年代初，为了加强音乐院校民族音乐理论教学的建设，中央音乐学院音乐研究所邀集全国各音乐院校的有关教师集中探讨了关于中国传统音乐各种体裁的分类原则及其艺术特征，共同编写了《民族音乐概论》及各类教学参考资料。这不仅有助于各音乐院校“民族音乐”理论教学逐步走向正规，并对我国传统音乐研究朝系统化的方向发展跨出了重要的一步。与此同时，有关部门也对个别乐种、剧种的音乐研究有了新的进展，特别是京剧、豫剧、越剧、评剧、二人转的音乐，以及对西安鼓乐、广东音乐、山东大鼓的研究都取得了较突出的成绩。

80年代以来，由于一批新的理论人才的投入，对我国传统音乐的研究又获得了明显的新进展。这不仅表现为数量的增多，更重要的是在研究范围的扩大和观念与方法的更新；同时，不同学科相交叉的边缘学科的研究也引起了人们的重视。例如在民歌研究方面，由于加强了对民歌分布区划及地区音乐风格的

分析研究，从而促进了对音乐地理学、语言音乐学、音乐民俗学等新学科的研究；在民族器乐研究方面，由于加强了对不同乐种民族器乐结构的综合考察、系统分析，从而对我国许多器乐乐种的发展和流变获得了更深入的认识，并促进了有关古今中外音乐进行比较研究的探索；在戏曲音乐研究方面，由于加强了对戏曲声腔和戏曲音乐结构的演变的研究，从而对戏曲音乐的乐种分类获得了新的认识；在曲艺音乐研究方面，则克服了过去偏重文学、轻视音乐的倾向，开始把曲艺音乐作为一种综合艺术放在与社会、民俗、地理、语言等多方面的联系中进行综合考察，使曲艺音乐的研究提高了学术层次。一批新的有关我国传统音乐研究的成果陆续得以问世，例如江明惇的《汉族民歌概论》、刘吉典的《京剧音乐概论》、王基笑的《豫剧唱腔音乐概论》、何为的《戏曲音乐研究》、叶栋的《民族器乐的体裁与形式》等等。

值得注意的是以往长期曾被视为禁区的我国宗教音乐，在这 10 年来分别有人对中国佛教音乐、道教音乐、东北萨满教音乐、云南洞经音乐等进行了初步的研究，为填补这个领域的空白作出了努力。此外，运用比较研究的方法，从音乐基础理论的角度，将我国汉民族音乐基本形态特征进行系统分析的研究也有了令人瞩目的进展，例如在 1982 年沈洽完成的《音腔论》，可说是 80 年代以来有关汉族传统音乐研究的、带有体系性的、创见性的研究成果。

2. 关于我国少数民族音乐的研究：

在新中国成立以前，对我国各少数民族音乐的研究几乎是一块未开垦的处女地。1949 年建国后，尽管丰富多彩的各少数民族音乐很快引起了音乐工作者的广泛兴趣，并在当时的音乐创作和音乐表演中具体反映了这种影响。但是，人们对各少数民族的音乐仍缺乏最基本的理论认识。1958 年由中央民族事务

委员会和中国科学院联合组织了规模庞大的全国性的少数民族社会历史调查，中央文化部也配合组织了中央音乐学院、中央民族歌舞团等单位派出专业音乐工作者参加这个大规模的社会调查，并重点对近30个少数民族的文化艺术进行了全面的普查。这是建国以来第一次对我国各少数民族音乐的比较广泛、深入的调查研究。此外，有关部门也作了类似的工作、并出版了《西藏民间歌舞——堆谢》、《西藏古典歌舞——囊玛》、《苗族芦笙》等。中央音乐学院音乐学系的青年教师方暨申、后来在院系领导支持下又进一步深入侗族地区，生活于侗族山寨，学习研究侗族的语言和音乐，并在此基础上对侗族的“大歌”、“拦路歌”等民间乐种作出了开拓性的研究。此外，从50年代以来，还有一些音乐工作者较早深入少数民族地区，与当地少数民族民间艺人一起进行有关少数民族音乐的专题研究，如万桐书对新疆十二木卡姆的研究，杨放对云南各少数民族音乐的研究，等等。

80年代以来，在不断扩大深入少数民族地区进行田野工作的基础上，对各少数民族音乐的理论研究有了明显的新进展。中国艺术研究院音乐研究所、中央民族学院少数民族文学艺术研究所、中央音乐学院音乐研究所、云南省艺术研究所等单位都在这方面作出了新的成绩。10年来在这方面的突出成果有在《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中曾对全国55个少数民族音乐均作出了专条的概要介绍；以中央民族学院少数民族文学艺术研究所音乐研究室为主，编写出版了《中国少数民族乐器志》；由中央民族学院艺术系和中央音乐学院音乐研究所为主，联合编写的《中国少数民族音乐概论》已基本完成；在这些工作的基础上，现正在分别撰写以民族为分册的《少数民族音乐志》。除此以外，有关少数民族音乐的专题性研究也取得了一定的进展，如关于南方少数民族多声部合唱的研究、关于朝鲜族

"长短"的研究、关于西北地区"花儿"的研究、关于新疆的"冬不拉"音乐的研究、关于西南少数民族的"口弦"、"铜鼓"的研究、关于中国裕固族音乐与欧洲匈牙利传统音乐的比较研究以及关于我国新疆的木卡姆与中亚各国流传的木卡姆的比较研究等等，都产生了引起学术界兴趣的论文成果。

3. 关于外国民族音乐的研究：

这是建国以来在民族音乐学方面开发最晚的一个领域。这是在60年代初考虑到要加强同亚、非、拉第三世界各国的政治、文化交流才提出这个问题的。也就是说，当时更多的是作为一个政治问题而不是作为一个文化问题去对待的。直到"文革"结束，通过1980年第一届"民族音乐学学术交流会"以及中央音乐学院、上海音乐学院、人民音乐出版社等单位有关人士的努力，首先对民族音乐学这一新兴学科的研究对象、方法以及国际上在这个领域的新的进展和各种不同见解进行比较系统的介绍和讨论；同时，在中央音乐学院、上海音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所等单位组织力量逐步开展了具体的研究工作，先后产生了一批介绍性的或专题研究性的论文，并且出版了一些国外专著的译本。但总的讲，这个领域的工作目前仍处于考察、访问、学习的初创阶段，专业研究的队伍很小，研究的条件也比较困难，因而还难以产生比较突出的研究成果。

二、关于音乐史学的建设

1. 关于中国古代音乐史的研究：

这是我国在音乐史学方面起步最早、成果最丰富的一个方面。从本世纪20年代至40年代末，先后已有叶伯和、郑觐文、王光祈、杨荫浏等人系统编写出版了阐述中国古代音乐发展的各种版本的《中国音乐史》，并先后在个别音乐院校开设了这门

课程。新中国成立后，关于这方面的研究最初主要以中央音乐学院研究部为主开展一系列的工作，如关于湖南孔庙音乐的实地调查，对先秦古乐、西安鼓乐、智化寺京音乐、姜白石词调歌曲以及对《碣石调·幽兰》、《广陵散》等古琴遗产等所进行的挖掘与研究。50年代中期以来，中央音乐学院、上海音乐学院等音乐院校先后开设了“中国古代音乐史”这门课程，沈知白、廖辅叔、蓝玉崧、金文达、夏野等先后投入了这一领域，并在杨荫浏的研究基础上写出了各自的教材。杨荫浏则对自己原来的《中国音乐史纲》进行了全面的补充与修订，以《中国古代音乐史稿》为名先后于1964年、1966年及1981年重新出版。

关于古代音乐史料的建设也较早获得重视，以中央音乐学院民族音乐研究所为主曾作了大量的工作，其中比较突出的有《中国音乐史参考图片》（共9辑）（1954—1964年分辑出版）、《中国古代音乐书目》（初稿，1961年出版）、《中国音乐书谱志，先秦—1949年》（1984年出版）以及《中国古代乐论选辑》（1981年出版），和吉联抗译注的《古代音乐论著译注小丛书》（从1958年至80年代分册出版）、《中国音乐史图鉴》（1989年出版）等。

随着建国以来考古工作的发展，音乐考古学这一边缘学科的研究工作也获得了开拓。在五六十年代，以李纯一为代表在个这领域最先作出了贡献。70年代长沙马王堆汉墓大量古代乐器的出土及70年代末随县擂鼓墩曾侯乙墓特大编钟、编磬（包括其铭文）的出土，掀起国内音乐文化界的一股“音乐考古研究热”。如1977年吕骥、黄翔鹏等人对甘肃、陕西、山西、河南四省进行有关中国氏族社会和奴隶社会音乐文化发展的实地考察，1981年《音乐研究》出版了“曾侯乙墓出土乐器研究”的专刊，以及1988年以武汉音乐学院与湖北省有关部门联合召开的“国际编钟会议”等等，并通过这些活动推动了不少学者从不同的角度去进行专门的研究，产生了一大批具有相当学术价

值的学术论文。

近10年来，许多学者又对中国古代乐律、中国古乐中的调与调式、宫调与隋唐燕乐调、以及中国古谱的研究发生很大的兴趣，展开了热烈的讨论。以杨荫浏、李纯一、黄翔鹏、冯文慈、叶栋、陈应时、何昌林等人为代表在这些领域的研究作了不少有意义的探索和讨论，并逐渐推进了作为新的边缘学科"中国古代乐律学"、"中国古谱学"的产生和发展。这些新兴学科的研究也引起海外学术界的密切注视。

在近10年来音乐理论界还围绕着我国古代几部主要代表性乐论文献如《乐记》、《声无哀乐论》、《溪山琴况》等展开了深入的研究和不同见解的讨论。近年来，又对道家的音乐思想、老子"大音希声"的美学观点以及对墨子"非乐"的观点等古代音乐思想研究发生了兴趣。

总之，建国40年来，在中国古代音乐史学的研究方面曾作了大量的工作，取得了相当丰富的、引起国内外学术界一致肯定的成就，呈现了在旧中国所无法想象的、可喜的新局面。

2. 关于中国近现代音乐史的研究：

由于这个学科特定的时限和条件，决定了它是我国音乐史学领域中比较年轻的一个学科。在建国前主要是在30年代末以吕骥、冼星海为代表开始在这方面作了最先的开拓，并曾在当时的延安"鲁艺"音乐系开过课。前者称之为"新音乐运动史"，后者称之为"新音乐史"，两人的观点基本相同，但侧重点各有不同。1949年建国以后，吕骥还曾在中央音乐学院开设过"新音乐运动史"这门课，但不久就中断了。直至1958年，为了能在音乐院校开设"中国近现代音乐史"这门课，中国音乐家协会与中国音乐研究所、中央音乐学院、上海音乐学院曾分别组织力量编写出了三种在内容、体例上互有不同的教材，即《中国近代音乐史纲要》（由"中国近现代音乐史编写组"集体

编写)、《中国现代音乐史》(由上海音乐学院陈聆群等人集体编写)和《中国现代音乐史纲要》(由中央音乐学院汪毓和编写)。这三种教材曾一度为不同的音乐、艺术院校所采用。1984年人民音乐出版社正式出版了汪毓和编写的《中国近现代音乐史》,自此以后,多数音乐、艺术学院校及高等师范院校均以此为教材。通过编写教材和具体的教学实践,才逐步促成了这个学科的专业理论队伍的建设。经过1981年及1984年文化部、中国音协所召开的“中国近现代音乐史研讨会”又对这个学科在史料工作、研究工作等方面的进一步建设作了新的部署。同时,经过1982年及1984年国家教委所举办的“高等师范院校中国音乐史讲习班”,又在高师系统内对这一学科在教学、研究、队伍建设等方面获得了迅速的开展。近几年来,以中央音乐学院、上海音乐学院为主,对建国以后音乐发展的研究作出了新的努力;以沈阳音乐学院、吉林艺术学院和山东艺术学院为代表则对近现代地区音乐史的专题研究进行了开拓,完成了有关从延安“鲁艺”至东北“鲁艺”的大事记,有关“东北沦陷时期的音乐”的调查报告等。

关于近现代音乐史的史料建设工作,过去没有给予足够重视。60年代初由中国音协及中国音乐研究所领导的“中国近现代音乐史编写组”曾编选了一套内容比较丰富的《中国近现代音乐史参考资料》(油印本、内部发行)。这套资料在一段时期内对这个学科的教学、研究工作发挥了积极的作用。从80年代开始,经各方面的呼吁,中国近现代音乐史料建设工作获得了比较大的进展。比较重要的有由“聂耳全集编辑委员会”编印的《聂耳全集》(1985年全部出版),由赵如兰编选的《赵元任音乐作品集》(1986年出版),由汪毓和等人编选的《中国近现代音乐史教学参考资料(歌曲部分)》(1987年出版)以及《王光祈音乐论文选》(1984年出版)等。由中国艺术研究院音乐研

究所编辑的《中国音乐年鉴》已于1987年开始按年出版。经有关部门的努力，《萧友梅全集》、《黄自遗作集》及《冼星海全集》(共分10卷) 的编辑工作已基本完成，正在付印过程中。此外，人民音乐出版社、中国艺术研究院音乐研究所等部门还先后编印出版了《聂耳画传》(1958年)、《冼星海画传》(1960年)、《聂耳画册》(1982年)、《冼星海画册》(1983年)。总的讲，近现代音乐史的史料建设工作有了新的进展，但仍面临不少困难，工作的面还有待扩展，尤其有关音响资料方面的有计划的出版，仍是一个相当严重的薄弱环节。

关于近现代代表性音乐家的研究工作，在五六十年代主要局限于聂耳、冼星海、刘天华、黄自等少数几个作曲家，并且研究的深度不够，思想也不够活跃。80年代后，开始对实事求是地研究和评价历史人物普遍提高了认识和要求。比较有影响的有在1984年召开的“王光祈研究学术讨论会”，并编印出版了《王光祈论文集》(1985年) 及《王光祈年谱》(1987年)；在1985年召开的“聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会”，并编印出版了论文集《论聂冼》(1987年)；1986年召开了“郑律成音乐作品学术讨论会”，并编印出版了《郑律成作品集》；1988年召开了“马思聪研讨会”等。在这期间属于近现代音乐家研究的论著、传记获得公开出版的有《麦新传》(孟波、乔书田著，1982年)，《“大刀进行曲”及其他——麦新歌文集》(1984年)，《张寒晖传》(梁茂春著，1985年)，《聂耳评传》(汪毓和著，1987年)，《东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯》(茅于润、赵家圭著，1983年)，《音乐家任光》(秦启明编著，1988年)，《贺绿汀传》(史中兴著，1989年) 等。此外，值得注意的是近几年来对一些过去长期被忽视的音乐家（如江文也、刘雪庵、陈田鹤、黎锦晖、谭小麟、程懋筠、吴伯超等）的研究开始得到支持，并写出了一些评价比较全面、公允，资料比较翔

实的专题论文，分别刊登于各音乐刊物。

3. 关于外国音乐史的研究：

关于外国音乐史（主要指以欧美为主的“西洋音乐史”）的系统介绍虽然从二三十年代萧友梅、王光祈、丰子恺、黄自等人都曾作过一些工作，但还没有产生比较有份量的教材或著作。建国以后相当一段时期内各音乐院校开设有关这门课的教材仍主要采用由西方编著的译本。为了帮助音乐爱好者对外国音乐的认识，音乐出版社等部门也出版了一些概要介绍的知识性读物，但对一些外国音乐史代表性名著的翻译工作仍无法认真去做。建国后第一本由我国学者自己编写的外国音乐史教材就是1961年由中央音乐学院张洪岛等人所编写的《外国音乐史》(欧洲部分)。该教材于1964年曾作为“试用教材”名义内部铅印出版，至1983年才改名为《欧洲音乐史》，由人民音乐出版社正式出版，并为国内各音乐院校广泛采用。70年代，中国音乐研究所、中央音乐学院等单位曾组织力量重新进行有关外国音乐史的编写，但没有取得理想的结果。

80年代以来，对外国音乐史的研究大体呈现出如下倾向，即一，大大加强了对西方现代音乐的研究，在各音乐刊物上对20世纪以来西方代表性音乐家及其作品的研究的文章比较多，中央音乐学院已专门开设了新课，天津音乐学院等还对匈牙利现代著名作曲家巴托克展开了深入的专题研究；二，加强了对美国音乐和苏联音乐的介绍和研究，于1986年及1987年先后在天津音乐学院召开了全国性的研讨会，在会后成立了专门的学术团体“美国音乐研究会”、“苏联音乐研究会”，并在中央音乐学院内作为新的选修课进行了试讲；三，加强了对以美国为主的、外国通俗音乐的介绍，除了各音乐刊物组织刊登这方面的文章和作品外，还出版了这方面的专著和译著。很明显，这都带有尽快填补空白以跟上世界形势的性质。

进行外国音乐史的研究确实存在不少客观困难，特别对许多第一手史料的掌握及对一些权威性音乐史学著作的翻译，还有待大量投入人力和物力才能解决。

三、关于作曲技术理论和表演艺术理论的研究

1. 关于作曲技术理论的研究：

随着现代专业音乐教育的建设和发展，各种作曲技术理论课程较早就开设了，但是过去主要都是沿用国外所编的教材。建国后相当一段时间内，各音乐院校这方面的教学仍主要是采用外国教材，只是过去主要是以欧美体系的教材为主，后来则完全改以苏联体系的教材。从60年代开始，在中央有关教学改革的统一部署下，由我国学者结合自己长期教学实践与科学研究的经验基础上另行编写我国自己的作曲理论教材才真正提上了日程。经过二十多年的努力，先后产生了许多值得注目的成果，其中影响较突出的有吴祖强的《曲式与作品分析》、杨儒怀的《边缘曲式》（待出版）、桑桐的《和声学的理论与应用》、苏夏的《和声的技巧》、吴式楷的《和声学教程》、陈铭志的《复调音乐写作基础教程》、施咏康的《管弦乐队乐器法》、杨立青的《管弦乐配器风格的历史演变概述》等。

除了直接配合教学的系统研究外，从50年代许多学者已开始了以西方作曲技术理论的原则结合我国音乐的系统研究。比较突出的论著在五六十年代有黎英海的《汉族调式及其和声》，中央音乐学院编写的《民族乐队乐器法》，军驰、李西安的《民族曲式与作品分析》等，80年代有胡登跳的《民族管弦乐法》、王安国的《现代和声与中国作品研究》以及朱世瑞的《中国音乐中复调思维的形成与发展》等。

关于西方20世纪现代作曲技术理论的研究也是80年代这

个领域的“热门”。不少作曲理论家都为此作出了自己的努力，出版部门及音乐刊物也对此表示积极支持。近几年来在各音乐刊物曾登载了不少这方面的专题论文，如王震亚的《十二音序列》、郑英烈的《基本集合对十二音和声的控制》、马国华的《和声逻辑概论》、高为杰的《和声力学研究》、赵晓生的《新浪漫主义合力论》、杨通八的《论德彪西的印象主义和声》、姚盛昌的《论勋伯格的自由无调性和声》等等。这方面的理论专著和译著则以童忠良的《近现代和声的功能网》和罗忠鎔翻译的兴得密特的《作曲技法》第一卷“理论篇”、第二卷“两部写作练习”最为重要。

2. 关于表演艺术理论的研究：

同作曲技术理论研究相比，这方面的研究主要在1949年建国后才真正起步，而且主要以声乐演唱的研究比较突出。这可能与建国初期有人提出建立“新中国唱法”的要求和此后延续多年声乐界展开了所谓“洋土之争”的讨论，以及与声乐演唱艺术本身存在着西洋和民族两种演唱传统的客观现实密切有关。40年来声乐演唱的研究工作基本上沿着两条不同的途径进行工作的。一条是认真总结、整理我国民族声乐演唱的具体经验。从50年代开始就先后组织了许多著名的戏曲表演家、民歌演唱家如傅雪漪、俞振飞、白云生、言慧珠、白秉权、郭兰英、高洁等人，以及在中国戏曲研究院“戏曲音乐研究室”内专门成立了以舒模、肖晴为主的学术小组，对昆曲、京剧、晋剧、豫剧以及民歌演唱中有关民族声乐演唱的许多实际问题进行科学总结。与此同时许多曾系统掌握西洋声乐唱法的著名歌唱家，如应尚能、黄友葵、喻宜萱、蔡绍序、张权、王品素、朱崇懋、汤雪耕等都从主动热情学习传统戏曲、曲艺的演唱中认真探索正确解决西洋发声基本技术与中国语音之间所存在的矛盾、以及更好地掌握具有中国民族风格的演唱等问题，如应尚能的遗著

《以字行腔》正是他在这方面学习研究的一个经验总结。至80年代后，在中央有关部门的支持下，还先后召开了“全国民族声乐教学会议”、“全国戏曲声乐学术讨论会”等，进一步将这方面的研究引向深入。专门探讨民族声乐的出版物如傅雪漪的《戏曲传统声乐艺术》，卢文勤的《京剧声乐研究》以及管林编选的论文集《声乐艺术的民族风格》等也先后获得了出版。在各主要音乐理论刊物上专门探讨民族声乐的专题论文也逐渐增多，如姜家祥的《民族唱法探索》、王永全的《论民族声乐教学》、常香玉的《我演唱〈红娘〉——兼谈民族唱法的我见》、丁雅贤的《对民族唱法的认识与体会》等等。

另一条线是有关对西洋声乐演唱的介绍与研究，在五六十年代由于有“左”的思潮的影响，基本上处于受压抑的状况。当时，只是对“咽音发声法”受到特殊的重视。如在上海专门成立了以学习和研究“咽音发声法”的“声乐研究所”，并先后出版了林俊卿所编写的多本著作。“文革”结束后，对西洋声乐演唱艺术的研究才得到广泛的支持。一些国外的专著如那查连科编著的《歌唱艺术》、马惜费奥迪编写的《卡鲁索的发声方法》以及《吉诺·贝吉讲学记录》等先后得以问世。由我国声乐家所编著的出版物也逐渐得到出版，如喻宜萱编选的《声乐表演论文选》、尚家骧编写的《欧洲声乐发展史》、薛良编写的《歌唱的方法》等。总的看，在这方面的研究工作仍远远落后于客观实际的要求。

关于器乐演奏技术与艺术的理论研究工作。除了曾编写出版许多基础知识介绍的普及性读物（如《琵琶演奏法》、《大提琴实用教程》等等）外，主要在翻译国外演奏理论著作方面作出一定的努力。如先后出版了涅高兹的《论钢琴表演艺术》、列文的《钢琴弹奏的基本法则》、卡尔·弗莱什的《小提琴演奏艺术》、扬波尔斯基的《小提琴指法概论》等等。

四、关于音乐美学的理论建设

1949年建国后在一段时间内对像音乐美学这样一些基础学科的建设没有得到重视。到50年代中期通过翻译出版克列姆辽夫的《音乐美学问题》、《音乐美学问题概论》以及索菲亚·丽莎的《音乐美学问题》等，才把这个学科的建设开始提上日程。到60年代初曾经就“音乐形象”、“音乐的特殊性”和“音乐的内容与形式”等问题展开过一些讨论。后来又延伸到对“音乐的不确定性”（或“音乐的多义性”和所谓“一曲多用”）以及音乐作品的“共赏”问题进行过一些讨论。但是，这些讨论常常刚一接触就被“左”的思潮所冲击而得不到深入的展开。

“文革”结束后，随着对“形象思维”问题的讨论，又重新点起了音乐界对音乐美学研究的热情。先后曾围绕着“音乐的阶级性”、“音乐时代性与民族性”、“音乐审美中的‘代沟’问题”以及“音乐的心理感受”、“音乐的功能”等一系列具体问题展开了讨论。同时，围绕对《乐记》、《声无哀乐论》等古代乐论名著以及对儒家、道家的音乐美学观点也展开了深入的讨论。另外，在这十多多年来，以中央音乐学院、上海音乐学院为主，还对这个学科自身建设的基础研究作出了努力。如积极培养这方面的师资、开设有关课程以及组织力量对有关这个学科的国外代表性著作进行翻译。在这期间先后得到正式出版的音乐美学译著有汉斯立克的《论音乐的美》、索菲亚·丽莎的《论音乐的特殊性》、康斯坦丁诺夫和安盖洛夫的《音乐美学原理》等等。作为由我国学者编写出版的著作则有叶纯之、蒋一民合编的《音乐美学导论》等。随着对音乐美学的学科建设，一些密切相关的边缘学科如音乐社会学、音乐心理学、音乐表演美学、接受美学、技术美学等都开始有人进行探讨，使我国在

这个领域的研究逐步呈现出日渐拓展、不断深入的可喜局面。

综上所述，可以看出，从 1949 年建国以来，我国音乐理论事业的建设在党、政府及音乐界的共同努力下已从无到有、由小到大地成长壮大了起来，它已成为我国社会主义音乐文化总体中的一个不可缺少的组成部分。40 年来我国广大音乐理论工作者在以往极其薄弱的基础上，为了共同建设我国社会主义音乐文化大厦，曾坚持不懈地排除工作中所面临的种种困难，在音乐理论研究的各个领域作了大量的工作，取得了许多为国内外学术界所公认的成果。这些成果对逐步健全各高等、中等音乐、艺术院校和师范院校艺术教育系科的音乐理论教学，对提高广大音乐工作者的音乐理论水平，对通过广播、电视、出版等媒介丰富广大音乐爱好者的音乐生活，普及音乐知识，及对加强中外音乐文化交流、增进世界各国人民对中国音乐文化的了解等都起了深远的影响。有些成果（特别像对于中国传统音乐、各民族民间音乐、中国近现代音乐等方面的研究）还为世界音乐理论研究的发展填补了空白、作出了贡献。当然由于各种主客观条件的差异，各个学科的发展是不平衡的，所取得的水平也互有高低，而且都经历了一个从幼稚到渐趋成熟、边摸索边建设的不断提高的发展过程。有些学科则仍处于初创摸索阶段。对于这一点也必须有清醒的认识，决不能对已经取得的进步估计过高而故步自封起来。另外，由于许多音乐理论工作者自身马克思主义理论水平的不高，在各人的实际工作中或多或少地受到来自“左”的和右的两方面各种非马克思主义思潮的干扰。这种干扰更明显地反映在音乐批评的工作中，但在音乐理论建设上也难免有所反映。因此，坚定地站在马克思主义立场上进一步清除这些干扰的影响，是中国音乐理论工作者当前所面临的一个义不容辞的神圣职责。

最后想说的是，以上的概述和认识只是在个人的能力、条件、水平的限制下所作的概略性回顾，难免存在挂一漏万、取舍失当、论断片面的问题。写出来的目的主要为了引起讨论，并求得各方面的批评指正！

对半个多世纪以来中国交响音乐的回顾与评价

题注：这是作者应邀参与1990年由香港大学亚洲研究中心所召开的“第四次中国新音乐史研讨会”所作的一个专题发言，1992年发表于该会编印出版的《中国新音乐史论集“回顾与反思”》。

中国近现代交响音乐创作，从本世纪20年代中期萧友梅的《新霓裳羽衣舞》(1923年)及黄自的序曲《怀旧》(1929年)开始起步，至本世纪70年代末80年代初，大体上经历了半个多世纪。在这为时不长的几十年间，中国交响音乐事业从无到有、由小到大，逐渐形成了自己独特的发展历史和艺术特色。当然，中国交响音乐的发展至今仍处在不断提高、不断完善的前进过程中，尤其从80年代以来它的发展又展现了一些新的变化和新的特色。对这近十年来中国交响音乐的发展如何评价，还有待深入的研究。回顾80年代初以前中国交响音乐的发展，我试图从历史学的角度谈一点自己的粗浅认识，以向与会者求教①。

① 这里所指的中国交响音乐理应包括台湾及港澳地区的交响音乐，但由于资料不全、研究不够，目前谈的还仅是指中国大陆这几十年间的有关情况，还不是包括台湾和港澳地区在内的整个中国交响音乐的发展。

中国交响音乐创作发展的轨迹

从萧友梅、黄自在20年代所作的最初尝试、到70年代末80年代初，中国交响音乐创作的发展可以分为下列三个历史阶段，即一、早期摸索阶段（从20年代中期至40年代末）；二、初创阶段（从50年代初至60年代中期）；三、曲折与复苏阶段（从60年代后期至70年代末80年代初）。现对各阶段的发展轨迹简述如下。

早期摸索阶段

由于中国新音乐文化发展历史不长、基础薄弱，加上本世纪上半叶国家经济落后、政治动荡、政府当局对文艺事业的不够重视，促使中国交响音乐事业的建设与发展缺乏最起码的物质基础①。因此在这近30年间，只有少数几个作曲家（如萧友梅、黄自、江文也、冼星海、马思聪、郑志声、贺绿汀、丁善德、马可等）在彼此相互隔绝的情况下，对交响音乐创作独自进行摸索。这些作品大多数是出自作曲者在国外学习的影响，以各自不同的生活经历所给予的感受去写作的，因而彼此间呈现出很不相同的要求和特色。其中值得特别重视的是冼星海与江文也。前者以毕生的精力着重探索以交响音乐这一艺术形式去反映当时中国人民的抗日斗争和世界人民的反法西斯斗争，如他的《“民族解放”交响乐》（1941年完成总谱初稿）、《“神圣

---

① 在本世纪上半的前三十年间，除了在上海、哈尔滨的租界内有个别主要由外国音乐家所组成，并为外国人所控制的职业乐队外，没有一个由我国政府自办的管弦乐团。当时只在少数音乐院校在极端困难的条件下组织过一些由师生组成的业余性的管弦乐队，它们大多编制不健全、规模很小，同时又难以持久进行活动。至40年代初才在重庆创办了一个半职业性的“中华交响乐团”，后来在延安也创办了一个“中央管弦乐团”，但它不久又因战争爆发而实际处于停顿的状态。

之战”交响乐》(1943年完成总谱初稿)、组曲《满江红》(1943年完成总谱初稿)、《中国狂想曲》(1945年完成总谱初稿)等等[①];后者则着重探索以这种艺术形式去反映对故乡的深情与对古代传统文化精神的阐发,如他的《台湾舞曲》(1934年)、《孔庙大晟乐章》(1940年)等。但是,总的讲由于当时这些交响音乐作品写出后绝大部分在国内得不到演出的机会(有的作曲家,如冼星海,则写出后连一次试奏的机会都没有),它们与广大听众间无法形成必要的呼应,因而也就形不成作为一种真正具有社会影响的音乐文化现象。

只有江文也的情况是例外,由于特殊的历史条件,在本世纪30——40年代,他同日本音乐界、日本的音乐生活关系密切。他在当时所写的交响音乐作品大多得到及时的演出,并取得日本音乐界和广大音乐爱好者的及时呼应。这也是促使江文也在交响音乐方面比同时代其他中国作曲家取得更大成就的重要原因之一。但是,在国内,他的这些交响音乐作品的影响仍较小。

初创阶段

人民共和国的建立,国内政治局面的基本稳定,社会经济的逐步好转,以及随着我国整个文艺事业的新的建设,在以北京、上海为代表的大城市中,我国自办的、各种类型的管弦乐队先后建立了起来。这为中国现代交响音乐事业的发展提供了最必要的物质基础。尽管当时中国音乐建设的重点仍贯彻“以普及为主”的方针,尽管群众歌曲创作和群众歌咏活动仍是人民音乐生活的主体,在短短的五六年间,中国作曲家仍先后热

① 冼星海的交响音乐创作均写于苏联卫国战争时期,其中有一些作者当时完成了作品的配器,留下了手写的总谱初稿,但由于当时正处于战乱状况无法获得乐队试奏的机会,还有一些作品则作曲者还来不及进行配器就病逝了。因此这里都只能注明“完成总谱初稿”。

情地创作了一批交响音乐作品。其中以刘铁山、茅沅合作的《瑶族舞曲》，李焕之的《春节序曲》(这是作者于1955——1956年所写的管弦乐组曲《春节》的第一乐章“序曲——大秧歌”)，马思聪根据自己过去所写的小提琴曲改编的同名曲《思乡曲》、《塞外舞曲》、《喇嘛寺院》等获得当时音乐听众的普遍欢迎。此外，马思聪的管弦乐组曲《山林之歌》(1953——1954年)、王义平的《貔貅舞曲》(1954年)、施詠康的交响诗《黄鹤的故事》(1955年)等作品也曾得到音乐界的好评。上述作品都在1956年第一届“全国音乐周”中正式列为演出曲目。由于当时这些新建乐队的规模和演奏水平，当时多数音乐听众对交响音乐的欣赏能力和多数作曲家对交响音乐创作还缺乏足够的实际经验，这阶段比较成功、比较受欢迎的交响音乐作品大多为生活风俗性的、单章性中小型结构、或以小型结构为基础的套曲结构——组曲。这些作品大多采取优美动听的民歌风曲调作为主题，其和声语言及配器手法也大体上力求清晰、干净、简练。在这阶段也有少数作曲家试图写作重大题材的大型交响音乐，但几乎都没有取得成功。只有江文也在这方面作出比较出色的成绩，如他为弦乐合奏所写的《小交响乐》(Op. 51，1951年)及为纪念屈原所写的交响诗《汨罗沉流》(Op. 62，1953年)等，表现了他在交响音乐创作方面的独特个性与熟练的技巧。遗憾的是他的这些作品在当时都没有得到公演的机会。

1957年后的工农业全面社会主义建设高涨，大大激发了广大中国作曲家对交响音乐的创作热情，交响音乐创作已成为中国音乐界比较重视的一个领域。许多新的作曲家纷纷投入到这个领域，使我国现代交响音乐创作在进入60年代前后呈现出一个短暂的、初步繁荣的新局面。尽管在这10年(指从1957年至1966年)间由于各种干扰、特别是“左”倾思潮的冲击，使中国的社会主义建设发生了不小的曲折，但对大多数干部(包

括知识分子、文艺家在内）和群众基本上仍处于精神奋发的状态。反映人民革命斗争中的艰苦卓绝，歌颂斗争的伟大胜利，以及抒发人们在社会主义建设中的高涨热情，逐渐成为这时期中国现代交响音乐创作的最主要的题材；大型的奏鸣曲式结构和奏鸣套曲结构已成为这时期中国现代交响音乐创作的典型的结构原则；乐队的规模和创作的技法也随着乐曲形式的扩大而作出相应的提高。如罗忠镕的《第一交响乐"浣溪沙"》（1959年），马思聪的《第二交响乐》（1959年），丁善德的《长征交响乐》（1962年），王云阶的《抗日战争交响乐》（1959年），瞿维的交响诗《人民英雄纪念碑》（1960年），辛沪光的交响诗《嘎达梅林》（1956年完成，1959年首演），施詠康的圆号协奏曲《纪念》（1962年），魏作凡、施万春的《节日序曲》（1959年），吴祖强、杜鸣心的舞剧音乐《鱼美人》（1959年）和吴祖强、杜鸣心等人创作的舞剧音乐《红色娘子军》（1964年）等都是当时为音乐界所注目的代表作。罗忠镕是当时在这个领域倾注较多心血、获得较好成绩的一位代表性作曲家，除了其《第一交响乐"浣溪沙"》外，他还先后创作了《第二交响乐"在烈火中永生"》（1964年）、交响诗《江姐》（1960年）、以及富于浓郁地方特色的《四川组曲》（1963年）等作品。

另外，在1958年"大跃进"运动的影响下曾经对如何进一步推进中国交响音乐创作的"民族化"、"群众化"问题引起了广泛的重视，并吸引了一部分作曲家为之进行种种新的大胆探索。如以钢琴与民族乐队相结合的《青年钢琴协奏曲》（刘诗昆、潘一鸣、孙亦林、黄晓飞作曲，1958年），以民间吹打乐与管弦乐队相结合的《节日序曲》（魏作凡、施万春作曲），以越剧音调为基础、并吸取越剧特殊板式和打击乐器而写成的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》（何占豪、陈钢作曲，1959年），以秦腔音调为基础而写成的交响诗《保卫延安》（1960年）以及完

全吸取京剧音乐而写成的交响诗《穆桂英挂帅》等等。其中以小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》取得国外音乐界及音乐爱好者的一致好评。可以看出，从民族器乐和戏曲音乐中吸取新的因素是当时作曲家们寻求交响音乐“民族化”、“群众化”的一个热点。但是，当时音乐界对如何将这些试验引向深入和如何克服在试验中所存在的种种问题（比如：如何正确运用“现成曲调”、如何对待器乐创作的形象塑造、发挥交响音乐创作的特殊性等等），曾展开了一场为期长达两年的有关交响音乐创作学术讨论①。1963年后在全国性的“左”倾思潮的猛烈冲击下，这场学术讨论被迫中止，交响音乐作品活动也实际上停顿了下来。

曲折与复苏阶段

在1966年“文革”极“左”思潮冲击下，几乎过去一切文艺作品都被当作“封、资、修”毒草而遭到禁锢，绝大多数作曲家都被剥夺了从事创作的权利，中国交响音乐事业陷于完全停顿的状态。后来在相当长一段时间内，只有所谓交响音乐《沙家浜》（初稿完成于1965年，至1967年始改此名）和钢琴协奏曲《黄河》（1970年）被定为所谓“样板戏”，反复不停地得到演出和广播。这两部作品虽然都属于改编性的创作，在艺术上仍各有其创新之处。可以说它们是60年代交响诗《穆桂英挂帅》和《青年钢琴协奏曲》所进行的交响音乐“民族化”、“群众化”的进一步提高和发展，因而在广大听众中仍保有一定广泛的影响。

“文革”后期，随着整个文艺工作的逐步恢复，交响音乐创

① 关于这次交响音乐创作的学术讨论起始于《人民音乐》1961年第3期所发表的《从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的几个问题》一文，至1962年底，先后共发表了有关的专题论文计二十多篇。1963年音乐出版社曾选择其中较重要的文章编了一册题为《谈交响音乐的创作》（音乐评论文集），予以公开出版。

作也逐步得到一定的复苏。如陈培勋根据毛泽东在长征途中的诗词作为题材所写的总题为《英雄的诗篇》三首交响诗：一、《黄鹤楼》（即《心潮逐浪高》），二、《娄山关》（即《从头越》；三、《六盘山》，及吴祖强、刘德海创作的琵琶协奏曲《草原英雄小姊妹》（1973 年），朱工一、储望华创作的钢琴协奏曲《南海儿女》（1972—1977 年）等都基本完成于"文革"结束以前。1976 年"四人帮"统治被推倒，"文革"宣告结束，迅速激发了文艺、音乐界高涨的创作热潮，在短短三四年间共完成了各种类型的交响音乐作品将近两百首。1981 年所举办的第一届"全国交响音乐作品评奖"，正是这阶段这股创作热潮的集中反映。这次评奖在各省、市、自治区参予应征的 94 部作品中选出 35 部获奖作品①。其中像刘敦南的钢琴协奏曲《山林》（1979 年），朱践耳的交响幻想曲《纪念为真理而献身的烈士》（1980 年），陈培勋的《第二交响乐"清明祭"》（1980 年），李忠勇的交响音画《云岭写生》，张千一的交响画《北方森林》，王西麟的《云南音诗》（1964 年完成初稿，1978 年修订完成），王义平的交响音诗《三峡素描》，宗江，何东的小提琴协奏曲《鹿回头传奇》（1980 年），罗鎏的管弦乐《广东民间乐曲三首》（1979 年），饶余燕的钢琴协奏曲《献给青少年》，谭盾的交响乐《离骚》（1980 年），罗京京的《钢琴与乐队》，王澍的交响叙事曲《十面埋伏》等都曾在音乐界引起很大的反响。作品数量的增多反映了从事交响音乐创作队伍的迅速增大，尤其是一大批中年作曲家（在"文革"前他们都可说是属于建国后经过院校培养而成长起来的青年作曲家）的投入带有决定性的作用。有些中老年作曲家（如

---

① 关于 1981 年所举办的"全国交响音乐评奖"的详细情况可参阅《音乐通讯》1981 年第 4 期中春雨所写的报导《第一届全国交响音乐作品评奖圆满结束》和姚关荣所写的评论《发展交响乐事业的创举》。另外，在当年的《人民音乐》中也有有关报导及评论。

陈培勋、朱践耳、杜鸣心、吴祖强等）也开始将自己的创作重心移向交响音乐领域。像罗京京、谭盾、张千一等则属于在“文革”后期刚刚步入音乐界（或音乐院校）的青年作曲家，他们都以其出色的音乐才能和在创作中的大胆创新精神而引人注目。

新的历史时期①、新的创作队伍、使产生于70年代后半的这一批交响音乐新作在继承过去的传统基础又增添了一些新的特色。具体表现为一、交响音乐的题材，所反映生活的面比过去有了明显的扩展，除了一部分作品仍采取反映人民革命斗争的重大题材外，出现了更多的作品抒发对祖国美好大自然和人民新的生活现实、民间风俗的歌颂和感受。在个别作品中作曲者着重抒发了对中国古代文明、精神的敬仰（如交响乐《离骚》、交响叙事诗《十面埋伏》等）以及对生活的严肃的反思（如《钢琴与乐队》）。二、作品的体裁、形式、风格开始朝多样化的方向发展，多乐章交响套曲形式的作品相对讲减少了，而各种风格的单章性大型体裁则明显的增多。三、出现了一些实际是无标题的作品（如饶余燕的钢琴协奏曲《献给青少年》、罗京京的《钢琴与乐队》等）。四、创作技术水平、特别是配器与和声的运用比过去有明显的提高。五、交响音乐的语言日益丰富，中国现代交响音乐的风格已经显示出开始朝新的多样化的方向演变的苗头。在个别青年作曲家的作品中已开始对某些西方现代创作技法的大胆探索，但大多数作曲家则主要在保留与传统音乐② 的联系情况下去寻求在作品构思、意境、色彩等方

① “文革”结束，人们挣脱了极“左”思潮的束缚，开始从思想理论、组织、体制各个方面进行“拨乱反正”，并力图以更大的努力投入各方面的建设，挽回十年“文革”所造成的巨大创伤和损失。人们对“文革”后这种政治生活上的重大变化，当时常常称之为“新的历史时期”或“新的长征”等。

② 这里所指的“传统音乐”并非指中国古代的传统音乐，而是指欧洲古典主义以来的交响音乐传统和中国“五四”以来所形成的中国交响音乐传统。

面的创新，或寻求自由混合运用传统的创作技法与西方现代创作技法。

总之，中国现代交响音乐创作在新的历史条件下已获得迅速的复苏，并已预示出一个新的探索与繁荣的局面的到来。

中国交响音乐创作的艺术特色

不可否认交响音乐是一种外来的艺术形式，当它通过中国音乐家的艺术实践（创作与表演，尤其是前者）移植到中国这块辽阔富饶的土地后，它实际上就开始了不断同中国原有的传统文化发生碰撞和交融，从而逐步形成不同于一般外国交响音乐的、具有中国特色的中国交响音乐传统。从总的观察这种特色具体表现如下列四个主要方面。

现实主义的创作思想

历史的命运、时代的要求、人民的生活现实、以及祖国的大好山河，始终是中国交响音乐创作的主要题材。中国作曲家通过这些对历史、现实、祖国山河、民风民俗的描绘和感情抒发，鲜明地表现了作者对生活现实的态度和对美好未来的向往，逐步形成了中国交响音乐创作思想始终倾向于现实主义的传统。因此，像西方曾经出现过的逃避现实的悲观主义、皈依宗教的神秘主义、以及纯理性的序列主义和反理性的偶然主义等等，对大多数中国作曲家讲来是没有太大吸引力的。这跟具有悠久历史的中国传统文化中大多渗透着浓厚的现实主义传统精神有关，也跟中国近现代多种新文艺的发展无法同中国人民长期从事民主革命和社会主义建设的伟大实践分开有关。历史证明绝大多数从事交响音乐创作的中国作曲家都不愿轻易离开祖国、人民这个“根”，不愿离开中国文化传统中的现实主义这个“根”。

标题性的艺术构思

从30年代以来，在丰子恺、黄自等人的音乐著述中曾一再强调无标题的纯音乐要比标题音乐艺术价值更高的理论，但是半个多世纪以来中国交响音乐创作中绝大多数仍是有标题的作品，无标题的作品只是个别的例外。我们都知道欧洲交响音乐的发展最初相当长一段时期（18世纪上半叶至19世纪初）基本上都是无标题音乐，后来才产生了标题音乐（整个19世纪）。从某种意义上讲，18世纪欧洲无标题交响音乐的产生和发展，是与当时大多数交响音乐的演出主要是为了满足当时以封建贵族上层阶级的娱乐、享受有直接的关系，而欧洲交响音乐发展中对标题性艺术构思的萌发（可以从贝多芬的《英雄》、《命运》、《田园》等交响乐和《柯利奥兰》序曲等作品作为开端、直至贝辽兹，李斯特对标题性交响音乐的努力）正是欧洲交响音乐从为宫廷、贵族阶层逐渐走向广大市民阶层的转变的产物，是一种对器乐音乐创作不断扩大其反映生活的表现力、不断增强其社会影响的进步的表现。而中国交响音乐可以说在它最初的起步（如萧友梅的《新霓裳羽衣舞》、黄自的序曲《怀旧》、江文也的《台湾舞曲》、冼星海的《民族解放交响乐》等）就是以标题性的艺术构思作为其主要创作原则来看待的。过去有人认为这是由于中国音乐界在文艺思想受苏联日丹诺夫有关音乐问题的讲话与苏联音乐理论的影响的结果，这种说法显然是不完全符合历史事实的。我认为主要还在于中国交响音乐创作一开始就必然面临大多数音乐听众的制约和一开始就作为一种民族的艺术形式、发挥其社会作用的历史现实所决定的。这是不以任何个人意志为转移的、一种客观存在的音乐文化现象。

当然，作品的优劣不在于是有标题、还是没有标题，而在于对标题性艺术构思原则的正确理解和正确运用。中国现代交

响音乐创作中有些作品虽然没有标题（如马思聪的《第二交响乐》、罗京京的《钢琴与乐队》等），但其作品的音乐仍可以使人感到其鲜明的标题形象及与现实生活的密切联系；有些作品虽然写了标题（如饶余燕的钢琴协奏曲《献给青少年》、谭盾的《交响乐“离骚”》等）但其作品的音乐并非仅仅把音乐作为状物的描绘，仍以其丰富的感情变化给听众提供自由联想的广阔天地。

旋律是交响音乐诸种语言因素的主要因素

在中国现代交响音乐作品中优美、生动的旋律始终是艺术形象塑造和作者感情抒发的最重要的手段，是作品主题形象及其展开的主要体现者。这一点不仅说明中国交响音乐创作同欧洲交响音乐传统的承继关系，也是同中国传统文化、中国民族民间音乐遗产有着更直接的内在联系。可以这样说，在中国交响音乐发展的各个历史阶段，几乎凡是历史和群众所公认的优秀代表作（如《怀旧》、《台湾舞曲》、《瑶族舞曲》、《山林之歌》、《嘎达梅林交响诗》、《小提琴协奏曲“梁祝”》、《第一交响乐“浣溪沙”》、《钢琴协奏曲“山林”》、《第二交响乐“清明祭”》等等），无不首先以其富于感染力的旋律给人们留下深刻的印象而著称于世的。

当然，在这五十多年间，中国交响音乐作品中的旋律形态及其处理并非是一成不变的，而是随着时代的前进、作曲家技术水平的提高、以及听众欣赏能力的提高、也在作不停的演变。它的演变大致是由方整性、封闭式的声乐性旋律演变为非方整性、开放式的器乐性旋律；由有明确调性的五声、七声性旋律演变为有调性的，但包含丰富调式变化音的旋律；以及由旋律是作品音乐其他各种语言因素的主宰、演变为作品诸种语言因素之一、与其他各种因素并存结合。而在同时期现代西方交响

音乐中所出现的愈来愈忽视旋律的重要作用的倾向，在中国交响创作发展中还没有明显的反响。

坚持不懈地追求音乐的民族风格

对音乐民族风格的探索、力求写出有中国特色的交响音乐，是这半个世纪以来绝大多数中国作曲家的、坚持不懈的共同愿望。无论是老一辈的作曲家（如萧友梅、黄自、冼星海、马思聪、江文也、丁善德、贺绿汀等），或是基本在建国后投入交响音乐创作的作曲家（如李焕之、王义平、王云阶、瞿维、罗忠镕、陈培勋、朱践耳等），以及基本上属于建国后培养成长起来的中青年作曲家（如杜鸣心、吴祖强、施詠康、王澍、辛沪光、何占豪、刘敦南、田丰、罗京京、谭盾等等），几乎无不是在自己的创作实践中以自己对传统民族民间音乐的积累、以及自己对音乐民族风格问题的理解和处理方式，在这方面不断地在探索、前进，再探索、再前进！几乎所有的作曲家都清醒地认识到必须在自己的创作中以一个中国作曲家的面貌而跻身于世界乐坛，而世界主义思潮在多数中国作曲家中是缺乏吸引力的。

当然，关于一点除了作曲家个人的创造外，在这半个多世纪内也不是一成不变的，而是不同的阶段各有其不同的特征。一般讲，在30至50年代间，大多数作品主要局限于以民间歌曲或民间歌舞作为交响音乐作品的音调基础，加上适当的多声配置，或再加上一些民族乐器（主要是竹笛、板胡、打击乐等）作为色彩性的音色配合（如马可的《陕北组曲》、施詠康的《黄鹤的故事》等）；到60至70年代中期，开始扩及到从戏曲音乐或民族器乐中去吸取音调素材（如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，王澍的《十面埋伏》，刘诗昆、郭志鸿的钢琴协奏曲《战台风》），或将更多的民族乐器加入管理弦队编制（如魏作凡、施万春的《节日序曲》），或进行中西乐器混合编制的试验（如

《青年钢琴协奏曲》、《琵琶协奏曲“草原英雄小姊妹》等），或完全采取以戏曲音乐移植的试验（如交响诗《穆桂英挂帅》等）。但是，从音乐的整体形态看，这五十多年绝大多数中国交响音乐作品仍基本上因袭欧洲传统交响音乐的结构原则，以传统的管弦乐队编制作为乐器组合的基干，以及以传统的调性功能和声体系作为多声结合的基础。也就是说，在这五十多年间，中国作曲家对交响音乐民族风格的理解和探索，同欧洲19世纪民族乐派的探索基本上走的是相同的道路。

值得注意的是，在“文革”结束，重新强调贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”的方针后，在“改革、开放”的大潮影响下，中国音乐界的创作思想、艺术审美情趣开始发生了深刻的改变。不少中青年作曲家感到仅仅因袭十九世纪民族乐派所奠定的基础、或依靠我国过去交响音乐创作所积累的经验已不能满足。他们从现代西方音乐创作中获得了新的启发，力求对在中国传统文化或民间艺术中所蕴藏的民族情趣、神韵等作更深层的挖掘。谭盾的《交响乐“离骚”》和罗京京的《钢琴与乐队》正是这一变化的最初的表现。与此同时，汪立三在其钢琴创作（如组曲《东山魁夷画意》、前奏曲与赋格曲《他山集》、《梦天》等），罗忠镕在其艺术歌曲创作（如《涉江采芙蓉》等）中，都作了同样的大胆试验。

总之，经过五十多年的努力，中国作曲家对交响音乐民族风格的执著试探，经历了由表层向深层的不断演变，正朝向进入一个自由探索的广阔新天地在努力！

几点评价性的意见

从上述几方面的分析，可以看出50多年来中国交响音乐创作的发展经历了艰难曲折的路程，取得较快的进展，而且已逐

步显示了自己独特的风格。但是，在这跨越度较大的发展过程中也存在一些有待进一步解决的矛盾和问题。如何在正确总结历史经验基础上使中国现代交响音乐创作取得更新的进展和更大的提高，这是目前大家都非常关心的。为此，我提出下列几点意见供大家批评。

第一，作曲家仍要进一步加强对传统文化与音乐的学习，力求在更深掌握传统的基础上去进行自己的艺术创新。传统不是任何个人的创造物，而是经过许多艺术家的辛勤艺术劳动、又经人民的鉴赏、承认逐步积淀起来的。换句话说，传统是由艺术家主观创造的长期积累和社会实践的反复客观检验，相互影响、相互结合的宝贵财富。传统包含的内容很丰富，它既包括本国丰富多彩的民族民间音乐遗产、以及从古至今本国音乐家艺术实践中所积累的艺术经验，也包括外国的一切优秀遗产、以及外国音乐家所积累的丰富艺术经验。这些浩如烟海的遗产和经验，对我们讲来仍然是挖掘不尽的宝藏。尤其对青年作曲家讲来更是在自己艺术道路上走向成熟的、不容忽视的重要课题。现在在国内外一部分音乐家中流行一种把继承传统与大胆创新相对立的见解，片面地认为传统只是束缚艺术家大胆创新的锁链，鼓吹要创新就必须彻底抛弃传统的主张。这种见解在理论上是站不住脚的，在具体实践中也是非常有害的。

继承传统决不是提倡固守传统、引导人们的眼光朝后看。继承传统应该、而且必然包含着不断借鉴、吸收一切新的创造和新的经验，不断地进行“推陈出新”。大胆创新决不是提倡割断历史的、纯粹个人的主观臆造，也不是脱离民族的照搬外国。正确的态度应该是学习传统、借鉴外国、大胆创新、发展传统。

第二，要进一步加强对人民现实生活的联系，创造出既能体现我国原有民族气质和神韵的、又有鲜明时代精神和生活气息的新的交响音乐。现在有些音乐家认为只有从对古代题材的

挖掘和对原始生活情趣的表现中才能体现出民族的气质和神韵。作为一种试验、探索，当然是无可非议的，但作为一种理论见解，至少是片面的。应该引导我们的作曲家通过自己的作品反映中国的新的生活现实，表现新的民族精神、社会风貌和人民的气质。这是我们当前最主要的生活现实，也是最能体现我们这个时代特征的生活现实。要求交响音乐创作中生动反映今天的中国比反映古代的中国、或神话传说中的中国要难得多。俗语说："画鬼容易画人难"，但我想，我们的作曲家应该有志气和勇气去解决这个难题。

现在还有人简单地把能否运用现代创作技法看作为作品能否表现出今天的时代特点的具体体现。新技法的创造当然是有其特定的历史条件和社会条件的。但是，音乐作品的时代特点主要不在于运用什么创作技法，而在于对作品内容及其精神的体现。任何创作技法，包括所谓西方现代音乐创作技法在内，都是前人创作经验的积累，都是为了提供今人进行新的创作所自由运用的一些手段。手段是为目的服务的，手段本身不应该是目的。所以，我们的作曲家也应该像其他一切文艺家一样，要走出自己琴房书斋的小天地，到人民群众生活的大海洋中，去寻找最新鲜的创作题材、最新鲜的音乐语言，以及表现最生动活泼的民族精神和把握最可贵的时代脉搏。

第三，中国新音乐文化的发展总的讲历史不长，中国现代交响音乐事业的建设和发展则为时更短，基础也比较薄弱。具体反映在交响音乐创作上仍存在总的技术水平不高的问题。不可否认，在这半个多世纪中能经得起历史与群众考验的优秀作品为数是不多的，而大多数作品都是属于问世不久即被淘汰的状况。关于这个问题曾经在 1957 年及 1961 年先后提出过，也展开了讨论，但这两次讨论后来都在"左"的思潮冲击下没有发挥其应有的作用。在 1958 年所提出的交响音乐民族化和群众

化的问题，虽然也推动了一些作曲家在创作上进行了有意义的试验，但当时对这些问题的理解也由于失之过于简单、肤浅而没有取得理想的结果。这种反映在这作品中的技术水平不高的现象不同程度地表现为：一、不善于以器乐的思维去构思主题和展开主题；二、乐曲结构死板或松散，缺乏严密、精炼的内在逻辑性；三、和声语言比较简单拘谨，不善于灵活运用复调技法；四、配器手法脱不开一般的俗套或失之于生硬、单调，不善于发挥管弦乐配器所具有的丰富的色彩、力度、音势、音量等方面巨大的威力。这些问题的存在对只有五十多年历史的中国现代交响音乐创作讲来或许是难以避免的、可以理解的；但它们终究是一些不容忽视的、客观存在的问题，需要给予清醒的估计和切实的努力才能得以克服的。

第四、一切文艺作品都是为了满足人民精神生活的需要、为了提高人民的审美情趣而体现其社会价值的。对交响音乐创作也不例外。因此，不管作曲家选取什么题材，运用什么技法，通过什么原则去进行其艺术构思和塑造形象，包括在创作中进行什么艺术创新在内，都必须从为了人民作为其根本出发点，都必须通过广大听众的共鸣，从客观的社会反响中来检验其客观的效果与价值。对一个中国作曲家讲来，无疑10亿中国人民正是自己作品的最主要的听众，中国的舞台则是自己作品的最主要的阵地。强调这一点决不是要将中国交响音乐同世界交响音乐的发展割裂开，也不是要将它同通俗音乐等同来要求，而是希望作曲家在进行自己的艺术创新时心中要想到广大听众的喜闻乐见，不断缩短自己与广大音乐听众之间在审美情趣上的距离，而不是更加加大自己与音乐听众之间的这种距离。

1990年7月初稿

1990年12月修订

北京中央音乐学院

在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐

题注：这是作者1990年承担国家教委哲学与社会科学博士点重点科研项目《在中西两种音乐文化交融下的近百年中国音乐》中一部分章节改写的。由《中央音乐学院学报》连续发表于1995年第2、3、4期。

[编者按]我院汪毓和研究员和王震亚研究员承担的国家教委哲学与社会科学博士点重点科研项目《在中西两种音乐文化交融下的近百年中国音乐》，最近通过专家评估，并获得很高评价。大家认为这个课题对中西音乐文化在整个中国现代音乐建设中的积极影响和作用，进行了许多开拓性论证，有助于人们对本世纪中国音乐发展的正确认识，从而具有较高的学术价值。由于全文的篇幅比较长，现选择其中有关本世纪上半叶中国新音乐的发展部分，改为文章的形式分期予以发表，以期引起更多同志对这一课题的研究的关注和批评。

在经历了几千年的历史发展，中国音乐文化已逐渐形成具有自己独特风格和体系的艺术传统。但是，"鸦片战争"以来，随着西方政治、经济、文化的全面侵入和与之相应的我国社会

生活的演变，除了原有的传统音乐形式由于它们在人民社会生活中仍保持着千丝万缕的联系、并也相应地得到不同程度的变革与发展外，一种在近代西方文明影响下产生的、完全不同于中国原有传统音乐的新型音乐，在本世纪初，随着整个中国新文化的发展，通过“学堂乐歌”这一主要的途径，迅速地确立了自己的基础，近百年来的中国音乐，正是在这样的条件下不断向前发展的。

一、早期中国新音乐的产生和发展

1，基督教音乐的进一步传播

“鸦片战争”后，随着西方列强军事、政治、经济的全面侵入中国，基督教的传教活动更迅速地深入中国各地城镇，西方基督教音乐也相应的加速了在中国的传播。为此，一些传教士开始寻求解决如何使西方的圣咏能为中国老百姓所接收。他们先从将外国语的歌词译成汉文的古体词、后又改为比较接近口语的今体词，最后进而运用地方方言①。但是，对这些基督教圣咏的曲调，仍保留原来西方统一规定的曲调。当时只有山西的牧师席胜魔，曾尝试采用中国民间曲调编写了一些具有中国风格的圣咏（1912 年出版的《席胜魔诗歌》中收入了一些）。但是，他的这些努力在当时并没有得到广泛的重视②。

应该指出，基督教音乐的传播也是当时西方音乐在中国传

---

① 例如杨威廉博士（Willian Young）以厦门方言体所编写的《养心神诗》（1852 年），宾威廉（Willian C. Burns）以福州方言体所编写的《榕腔神诗》（1861 年）和以潮汕方言体编写的《潮腔神诗》（1862 年），以及柏汉理（H. Blodgot）和富善（C. Goodrich）以普通话所编写的《颂主诗歌》（Blodgot and Goodrich Hymnal，1872 年）等。

② 关于席胜魔的有关情况可以参考中央音乐学院博士研究生陶亚兵的毕业论文《1919 年以前的中西音乐交流史料研究》。

播的一个重要方面。通过基督教的各种音乐活动，不仅使中国的教徒熟悉了西方的圣咏曲调及其集体歌唱的方式，还使这种西方音乐在一部分中国的群众（特别是青少年）中留下影响。

另外，在当时由基督教会所办的一些学校中，还通过开设音乐课、设立琴科［如当时上海的中西女塾（1893年）、浙江湖州的湖群女校（1914年）、苏州的景海女子学校（1917年）等都先后建立了专门传授钢琴演奏为主的"琴科"］、以及举办各种社会音乐活动等方式，将西方音乐传入了中国。特别是每逢基督教的重大节日（如圣诞节、复活节等），一些在我国沿海大城市的礼拜堂内，都要举办盛大的音乐会，演唱西方著名音乐家的代表性宗教音乐作品（例如亨德尔的清唱剧《弥赛亚》、海顿的清唱剧《创世纪》等）。这些活动也曾给当时我国一部分爱好音乐的青少年留下不小的影响，并进一步开阔了他们对西方音乐的视野，甚至启发了他们其中一些人后来投身音乐事业的兴趣和志愿。

2，西方军乐（管弦乐）形式的传入和中国早期军乐（管弦乐）队的建立

"鸦片战争"后，随着中外在政治、军事各方面的交往，西方的军乐也通过各种方式传入了中国。渐渐在中国创立这种西式的新型乐队，也开始提上了日程。最初，在上海英租界成立了一个完全由外国人组成的铜管乐队，称之为"公共乐队"（建立于1881年）。接着，在清廷海关总税务司赫德爵士的直接支持下，也办起了一个由外国教练指导、完全由经专门培训的中国队员所组成的"赫德乐队"（建立于1885至1888年间）。当时这些乐队主要用于供在华的外国人娱乐、或供当时中外的交

际场合作为礼仪活动的一部分①。这些乐队所奏的乐曲，估计全部是外国的乐曲，没有发现有演奏中国乐曲的确切记载。

另外，在清末，随着新军的建立，也陆续建立了中国自己的军乐队。主要有张之洞"自强军"的军乐队（建立于1897年），袁世凯北洋新军的军乐队（建立于1895至1899年），以及清宫廷禁卫军的军乐队（建立于1909年）等。这些军乐队大多也是聘请外国教练及培训中国的士兵作为演奏员所组成的。当时他们所吹奏的乐曲除了一些现成的外国乐曲外，已开始运用一些新编的军歌曲调的改编曲。1908年由河北正定知府李映庚所编纂的《军乐稿》中，曾出现以中国传统曲调（如《将军令》、《朝天子》等）所编写的军乐曲，但这些还只是以洋乐器齐奏中国曲调，还不是真正意义上的中国军乐曲。

清末民初，在沿海大城市的一些中小学校也陆续创办了一些学生的铜管乐队，如天津私立第一中学堂、厦门槟榔屿邱氏小学、福建泉州中学和吉林省立甲种商业学校等，都建有规模不等的学生管乐队②。另外，在曾志忞、冯亚雄等人所领导的"上海贫儿院"音乐部中，则成立了一个具有一定规模的师生管弦乐队③。但对于这些学生的管乐队或管弦乐队当时的演奏情况，现有资料还不能清楚地说明，有待今后进一步调查。

总的讲，西方的军乐比西方的管弦乐较早在中国得到发展，但最初只是把西方这种艺术形式移入了中国的土壤，所吹奏的音乐也还主要只是沿用西方的乐曲。

---

① "赫德乐队"后期也出现由管乐队向管弦乐队转化的迹象。有关情况可参看韩国鐄的论文《中国的第一个西洋管弦乐队》，刊于《音乐研究》1990年第2期。

② 前两者见于1910年的《教育杂志》2卷5期所刊登的照片，后两者见于1913年《教育杂志》4卷10期和1914年《教育杂志》6卷12期所刊登的照片。

③ 见于1911年《教育杂志》3卷2期所刊登的照片。

3，最初的普通音乐教育和学校唱歌（“学堂乐歌”）

本世纪初，随着新式学堂的普遍建立和乐歌课的逐步开设，一种不同于中国传统的普通音乐教育和音乐艺术形式——学堂乐歌——渐渐得以发展。当时，以梁启超为代表的改良派学者十分重视通过编写学堂乐歌和开设乐歌课向青年学生灌输救国救民的新思想①。显然，日本明治维新以来所产生的日本国民音乐教育，对中国普通音乐教育和学堂乐歌的发展有直接的影响。中国最早一批从事学堂乐歌编写的教育家（如沈心工、曾志忞、辛汉、叶中冷等人）也主要留学于日本、并参照日本的学校歌曲来编写我国的学堂乐歌的。

据不完全的统计，自清末至“五四”以前我国出外留学（其中绝大部分自费生）专门或附带学习音乐的留学生大致情况如下：

留学日本的有：沈心工，萧友梅（后来他又留学德国），李叔同，曾志忞，曹汝锦，高寿田，冯亚雄，李剑虹，叶伯和，李微心，辛汉，陈仲子，柯政和，苏维翰，李天锡，刘质平，汤化龙，沈彭年等。

留学欧美的有：司徒梦岩，杨仲子，史凤珠，廖尚果（青主），李虞贞，赵元任，周淑安，王瑞娴，赵丽莲，夏瑜，戴逸青等。

此外，当时我国有些新学堂还聘请了不少日本教师来就任乐歌课的教师。当时赴欧美留学学习音乐的只是少数，而聘请欧美籍音乐教师来华进行教学的仅限于少数教会所办的学校。

由于当时中国的知识分子对西方音乐创作方法还不熟悉，

---

① 如梁启超曾指出：“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件”；“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万不可缺者。举国无一人能谱新乐，实为社会之羞也”（均见《饮冰室诗话》）。

当时所编写的学堂乐歌基本上都是以现成的曲调加以填词的。这些现成的曲调大多为日本的或欧美的通俗歌调。例如学堂乐歌《中国男儿》，就是引用日本学生歌曲《宿舍里的旧吊桶》（小山作之助作曲）的曲调编写的；学堂乐歌《十八省地理历史》，就是引用日本军歌《日本海军》（小山作之助作曲）的曲调编写的；学堂乐歌《军事教育》，就是引用日本军歌《我陆军》（伊泽修二作曲）的曲调编写的；学堂乐歌《革命军》，就是引用日本军歌《勇敢的水兵》（奥好义作曲）的曲调编写的；学堂乐歌《女子体操》和《龟兔》，就是引用德国民歌《离别爱人》的曲调编写的；学堂乐歌《春游》（吴怀疚作词），就是引用美国歌曲《一泓泉水》（梅森作曲）的曲调编写的；学堂乐歌《送别》（李叔同作词），就是引用美国歌曲《梦见家和母亲》（奥德威作曲）的曲调编写的，等等。

在这些引用外国曲调填词的歌曲中，最初以日本的军歌或进行曲为主，而且，常常出现同一首曲调被填以不同的歌词。这种现象大抵与当时许多学堂乐歌的作者主要着力于利用乐歌来宣扬"富国强兵"的爱国精神，和利用这些新的音乐来鼓舞士气的实用主义观点有一定的联系。此外，选用抒情、明朗的欧美各国通俗歌曲来填词的学堂乐歌，数量也不少。这是与当时许多改良派文人力求通过习唱学堂乐歌树立新风的审美要求有关。当时只有少数学堂乐歌，是利用我国传统的曲调来填词的。这与当时不少人简单地认为我国传统曲调都是委靡不振的"旧乐"、是不足以振奋人心的看法，有一定的联系。如在《中小学唱歌教科书》的"引言"中，就明确指出："当今之世，将欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉？"

当时的学堂乐歌，主要作为提供新学堂中小学生集体诵唱所用，其乐曲的形式大多与西方的城市通俗歌曲（包括军歌、儿歌、学生歌曲、基督教圣咏等）所常用的一部曲式、单二部曲

式、带再现的二部曲式、单三部曲式等。而所引用的中国传统曲调，最初大多取自戏曲或器乐的牌子曲，这些曲调原来都不是供集体诵唱的、比较缓慢悠长的曲调，确实难以用来表达鼓舞士气、统一步调的目的。因而这些以中国传统曲调所填写的歌曲，反而不如以外国曲调所填写的歌曲更受人欢迎。例如李叔同在其《国学唱歌集》中所编写的《喝火令》、《柳叶儿》、《武陵花》等就是。后来，有些学堂乐歌的作者逐渐注意到吸取形式比较简单、完整而短小的民歌和城市小调来进行填词，情况才逐渐有所改变①。

当时的学堂乐歌的记谱，无论是引用外国曲调、或引用中国曲调，都采用西方通用的五线谱，或采用源自西方、后一度盛行于日本的"简谱"，而不再沿用中国传统的工尺谱。从而涉及有关读谱所需要的一切音乐基本理论，也都效法于西方。由此可见，当时中国的普通音乐教育基本上是因袭西方普通音乐教育传统，其目的主要是为了推广学堂乐歌在社会上的流传。而学堂乐歌这一艺术形式本身，就意味着是中西方两种音乐文化相互融合的初步成果。西方音乐的基本理论和基本技能，主要也是通过学堂乐歌这个途径，开始在中国相当一部分群众中得到传播。中国的新型音乐文化，也主要是通过这个途径，才真正在中国的土壤上逐渐播下种、扎下根的。

4，最初的新型音乐创作

学堂乐歌主要采取"选曲填词"（也有一些是先写词、后选曲的方式进行填配的）方式来编写，是因为当时大多数从事乐歌编写的作者不熟悉西方音乐的创作技法，当时也有人不认为

① 当时运用中国民间曲调进行填词的学堂乐歌比较重要的有：《祖国歌》（用《老六板》的曲调），《女革命军》（用《十杯酒》的曲调），《采茶歌》（用《凤阳花鼓》的曲调），《缠足苦》（用《小放牛》的曲调）等。

有其必要去掌握它。当时只有沈心工、李叔同等极少数几位音乐教师，曾在自己填配乐歌的过程中作过一些自创曲调的尝试。例如沈心工自己作词作曲的作品有《黄河》、《采莲曲》、《革命必先革人心》、《军人的枪弹》等；李叔同作词作曲的作品则有《春游》（三部合唱）、《留别》（二部合唱）、《早秋》以及《厦门第一届运动会会歌》（此曲为他晚年所作）。这些为数极少的创作歌曲大体可分为两种类型：一种是完全按照欧洲作曲的规范所写的，形式比较完整均衡，和声进行也比较规整，但其音乐的风格已开始透发出一定的东方风味（李叔同的歌曲大多属这一类）；另一种是基本按照我国传统的词调歌曲的风格，来处理其乐思的展开及句式的结构，其音乐风格具有更明显的中国特色（沈心工的《黄河》即属这一类）。

但是，即使沈心工的这些歌曲，他仍采用了自然七声音阶的宫调式来写，也可以说是渗入了西方因素的中国宫调式的歌曲。只是它们的音调风格、乐思展开和句式结构，更接近于中国的传统歌曲。显然，创作的学堂乐歌相比选曲填词的学堂乐歌，是中西方两种音乐文化相互交融的、进一步发展的反映。

辛亥革命后，随着城市经济、文化生活的愈益活跃和发展，在民间歌曲中的城市小调曾一度获得了迅速的发展，并也对“学堂乐歌”产生一定的影响。即出现了一些新编的、比较贴近时代的小调式的歌曲，如《苏武牧羊》、《木兰辞》、《满江红》等①。

当时以赵元任、萧友梅为主的极少数中国音乐家，还曾对现代器乐创作作过一些探索。如赵元任写了钢琴曲《和平进行曲》，萧友梅写了钢琴曲《哀悼引》、弦乐四重奏《夜曲》、《小

① 关于《苏武牧羊》的词曲作者究竟是谁，学术界意见还未完全统一，还可深入探讨，但是这是一首在“五四”前后所产生的歌曲，是无疑的。《木兰辞》的作者一般均认为是白宗魏。关于《满江红》的曲调还无定论，但后来流传最广的、填以宋代民族英雄岳飞的词，则是杨荫浏于 1925 年所作的。

夜曲》等。这些作品本身虽然大多还只是属于习作性的作品，但是，它们终究是在历史上将西方这些器乐的形式、移入到中国土壤的最初的大胆尝试。当时只是由于这些作品大多写于国外，在国内既没有正式发表、也没有得到正式的演出，因而它们的实际社会影响均很小。

综上所述，由于这阶段中西方政治、经济的交往不断加深，中西方两种文化的交流、特别是西方文化的迅速传入中国，促使中西方两种音乐文化的相互交融已经在各个方面开始得到值得充分重视的发展。尽管它们具体表现，在这个阶段，还比较简单、幼稚，还有待进一步提高和深入。

二、“五四”时期的中国新音乐

“五四”运动的爆发及中国共产党的建立，为中国人民的民主革命斗争带来了新的希望，指明了新的方向。中国的社会生活比过去产生了翻天覆地的巨大变化。特别是“五四”新文化运动的发展，对中国新音乐文化事业的建设有着直接的推动和深远的影响。中小学音乐教育的普遍发展、专业音乐教育的建立，为中国新音乐事业的建设提供了必要的人才。中国的新音乐创作也在这个背景下得以真正的起步，并在不长的时间内取得了可喜的成绩。同时，对各种传统音乐的发展，也都产生了程度不等的影响。但当时这些传统音乐的发展，由于种种原因，基本上没有纳入中国新文化发展的轨道；而在相当一段时间是带有一定自发和分散的特点。

1，新型的“兼收并蓄”的音乐教育

在“五四”新文化运动的推动下，整个中国的文化建设出现了欣欣向荣的新气象，也对中国新音乐文化的全面建设铺平

了道路，并吸引了前时期赴国外学习的音乐家，纷纷回国投入中国新音乐文化的建设和培育新一代音乐人才的工作。为了满足国内各方面对学习音乐的要求，各种具有普及社会音乐教育的音乐社团在一些沿海地区大城市中陆续得以建立。其中影响较大的有：北京大学音乐研究会（1919 年）、中华美育会（1919 年）、北京爱美乐社（1927 年）、国乐改进社（1927 年）、以及中华乐社（1928 年）等。这些社团的活动内容主要是：组织有关中西音乐（特别是器乐演奏）的学习，组织各种音乐演出活动，编写出版音乐、艺术方面的刊物和乐谱、教材等，传播中外音乐的知识和交流有关活动的信息。

之后不久，在各种音乐社团的基础上又逐渐建立起培养音乐专门人才（最初主要是音乐教师）的专业音乐教育机构，其中比较重要的有：

成都高等师范学校乐歌体育专修科（1915 年建于成都）①；私立上海专科师范学校音乐科（1919 年建于上海，1922 年改名为上海艺术师范学校，负责人为吴梦非、刘质平、丰子恺）；北京女子高等师范学校音乐科（1920 年建于北京，1925 年改名为北京女子师范大学音乐系，负责人为萧友梅、杨仲子）；北京大学附属音乐传习所（1922 年建于北京，负责人为萧友梅）；北京艺术专门学校音乐系（1926 年建于北京，系主任为萧友梅）；私立上海美术专科学校音乐系（1923 年建于上海，校长为刘海粟）；私立上海新华艺术专科学校音乐系（1925 年建于上海，系主任待考）；私立上海艺术大学音乐系（1926 年建于上海，系主任待考）；国立中央大学教育学院音乐系（1926 年建于南京，原

---

① 据《黄钟》1994 年第 1 期刊载谭勇的《嬗变与更生——中国近代学堂音乐教育研究》，指出："早在 1915 年成都高等师范学校即已增设乐歌体育专修科，它比'五四'运动后于 1920 年在北京女子高等师范学校创立的音乐体育专修科整整提前了 6 年。"

建制为“组”，1929年改为“系”，系主任为程懋筠、唐学咏)；国立音乐专科学校(1927年建于上海，原名国立音乐院，1929年改建为国立音乐专科学校，校长萧友梅)；国立北平大学艺术学院音乐系(1930年建于北京，系主任为杨仲子)；北平大学女子文理学院音乐系(1930年建于北京，系主任为杨仲子)；私立沪江大学音乐系(1927年？建于上海，系主任待考)；私立燕京大学音乐系(1926年建于北京，系主任为范天祥，美籍)。

尽管上述音乐社团和音乐教育机构的规模都不大，有些(特别是社团)活动的时间也不长。但是，这些部门都是当时除了一般的中小学音乐教育之外的、进一步传授和学习音乐的场所。这些机构与民间所组织的民族器乐社团还不完全相同，它们主要不是仅仅作为自娱性的组合，而是属于传播音乐新文化的“学校”。面对中西两种不同的音乐文化传统，当时这些社团和学校，几乎都是接受蔡元培先生倡导的“兼收并蓄”的文化方针影响。如北京大学音乐研究会曾明确规定将中乐和西乐并立为研习的科目，聘请了王心葵、赵子敬、查士鉴、杨昭恕等为指导民族音乐的教师，同时又聘请了萧友梅、杨仲子、钮伦、哈司门女士等为指导西乐的教师；并设置了古琴、丝竹、昆曲、提琴、钢琴、唱歌等组，从教育体制上为中西音乐的交融创立了最初的基础。后来的北京大学音乐传习所、国立音乐院、北平大学艺术学院、以及一些中等艺术学校，都在不同程度上进一步实施了这一方针。可是，当时可以承担传授西乐的中国教师仍比较少，为此有关部门曾聘请不少外籍教师来担任有关西乐的教授。据有关资料统计，在1920至1930年间曾在我国有关音乐院校从事音乐教学的外籍教师，大致如下：

钮伦(Newran，提琴)北京大学音乐研究会；哈司门小姐(Miss Hasmsn，钢琴)北京大学音乐研究会；欧罗普(Oroop，小提琴)北京奥地利使馆音乐学校；库普克(R. Kupuk，钢

琴）北京清华学校；范天祥（Bliss Mitchell Wiant，钢琴、作曲理论）燕京大学音乐系；范天祥夫人（Mrs Mildred Wiant，声乐）燕京大学音乐系；苏路德女士（Ms Ruth Stahl，钢琴、音乐理论）燕京大学音乐系；魏德林（Adeline Veghte，钢琴）燕京大学音乐系；威尔逊夫人（Mrs. Earl O. Wilson，声乐）燕京大学音乐系；嘉祉（A. V. Gartz，钢琴）北京大学音乐传习所；托诺夫（Tonoff，小提琴）北京艺术专门学校；凯夫（Herbert Cave，声乐）沪江大学音乐系；沙里凡诺夫（P. Selivanoff，声乐）沪江大学音乐系；吕维钿夫人（Mrs. Levitin，钢琴）国立音乐院、国立音乐专科学校；安托波尔斯基（Antopolsky，小提琴）国立音乐院；莱斯特齐（Lestnzzi，小提琴）国立音乐院；马尔切夫（Maltzeff，声乐）国立音乐院；等等。

除此之外，仍聘请一些民乐演奏家来担任教学，如刘天华、周少梅、郑颖荪、张友鹤、朱英、程午加等。由于教学的需要，一些教师（如刘天华、周少梅、朱英等）曾开始编写供民族乐器练习的教材（主要是二胡及琵琶），努力将原来“口传心授”的传统教学方式逐步纳入新的接近于西方的教育方式。

当时这些教学机构的教学体制，则基本上是采纳西方音乐院校（特别是德国和美国）的教学体制。其教学体系也是以搬用西方音乐院校的经验（如采取选课学时学分制、分级考核修毕制等）为主，其教学内容也以传授西方的音乐理论和音乐技能为大多数课程的主要内容、并几乎全部采用国外所编写的教材。而传授中国音乐的理论知识和音乐技能（当时在音乐院校内实际上仅限于二胡、琵琶的演奏和极其有限的有关民乐合奏的排练，而且多数音乐院校连这一点还做不到），在全部教学内容中只占很小比重。所以会产生这种情况，主要还不是当时人们轻视我国民族音乐，而更多是由当时的客观情况所决定的。因为，当时主要从事音乐教学的教师绝大多数是接受西方音乐教

育而成长起来的音乐家和一部分外籍音乐家，他们本身对中国传统音乐的理论和技能的掌握就很不够。同时，不可否认由于长期封建的统治，我国丰富的传统音乐遗产几乎均仅处于有待挖掘、整理、研究的状态，它们还未能形成系统的理论，更难于立即纳入系统教学的范畴。在当时这样的情况下，甚至可以说，更多的借鉴西方的教学体制、教学体系、以及它们的教学内容，是不可避免的；能够在当时的条件下适当对贯彻中西音乐“兼收并蓄”进行一些努力，应该说是相当难能可贵了。

从上述音乐教育机构毕业的新的音乐人才数量虽然不多，但这是我国自己培养专业音乐人才的开始。当时一些受西方影响较大的学校（如北京的清华学校、苏州的东吴大学等）课余的音乐活动也相当活跃，它们也培养了一部分青年学生对学习音乐的兴趣。在这期间，大批年轻的知识分子纷纷通过各种方式奔赴欧美各国寻求建国之道，其中出国学习音乐的留学生比前时期也有所增长，而且这时期更多的是去欧洲及美国学习，而赴日本学习音乐的则大大减少。

据不完全的统计，从 1920 至 1930 年我国公费或自费出国学习音乐的情况大致如下：

留学日本的有：林秋锦，江文也，张福兴，李金士，谭抒真，程懋筠，丰子恺，李志传等。

留学欧美的有：黄自，马思聪，王光祈，任光，李惟宁，吴伯超，应尚能，陈洪，杜庭修，唐学咏，赵梅伯，张玉珍，郑志声，冼星海，萧淑娴，黄友葵，李树化，潘怀素，熊乐忱，邱真蔼，黄倩鸿，李丹，李恩科，罗炯之，李惠年，韩权华，方于，许可经等。

以这些音乐社团、特别是音乐院校为中心，城市人民的音乐生活较过去有了明显的变化。特别是面向知识阶层的音乐演出活动逐渐活跃了起来，如北京大学音乐传习所、北平艺术专

门学校、国立音乐院等院校多次举办了学生音乐会、或师生音乐会；国乐改进社等音乐社团也举办了类似的演出活动。普通中小学校的音乐演出活动也日益增多。在这些音乐演出活动中，无论是演出者、或是欣赏者都以本国人为主，而不像前时期那样主要局限在外国人的圈子里。当然，当时这些音乐演出活动几乎绝大多数是属于综合音乐会的形式，而且多数音乐会节目的水平还不高。

总之，在“五四”新文化运动的影响下，中国的普通中小学音乐教育逐步在向全国的范围不断普及，而中国的专业音乐教育（包括师范音乐教育在内）迅速得到了建立和发展。同时，随着音乐教育事业的发展，促使音乐创作、音乐演出、以及音乐理论出版等活动开始得到了全面的开展。

2，本时期的各类歌曲创作

（1）群众歌曲

“五四运动”后，群众性的爱国运动接连不断，工农革命运动逐渐高涨，这对于群众歌咏活动的开展有直接的推动。群众革命斗争迫切需要大量能直接配合斗争的、能为广大群众所接受的群众歌曲。但当时为数不多的音乐工作者都忙于音乐教学一时顾不上这方面的需要，这就又迫使人们采取以广大群众所熟悉的现成歌调进行填词的方式来编写歌曲。而且这些歌曲似乎比一般创作的歌曲更能及时反映斗争要求、更易于在群众中广泛传播。当时，在这些现成的歌调中，除了原来的学堂乐歌曲调和城市小调外，采用外国歌曲（尤其是苏联革命歌曲）曲调进行填词仍占一定的比重。如在北伐战争中广泛流传各地的革命歌曲《打倒列强》，在工农红军的革命斗争中所产生的《少年先锋队歌》、《共产儿童团歌》、《霹雳啪》、《悼亡曲》、《五一

斗争曲》、《奋斗曲》等都是①。值得注意的是，有一些外国歌曲经填上新词及在群众中广泛流传，其原有的曲调在不同的程度上发生了一定的变化，即自然地被“中国化”了。另外，在农民运动中、以及在红军根据地的群众运动中，还出现了广泛采用各地的民歌来填词的情况。其中也发生了由于填上新词不少歌曲与原来的民歌曲调有所改变的情况。这些现象说明，无论是外国曲调、或是中国的民歌，当它们与新的现实生活相结合后，就有可能会发生新的内容推动艺术形式的新的变化和发展。

在这时期也产生了少量完全是创作的群众歌曲，例如萧友梅写的《五四爱国纪念歌》、《国民革命歌》、《国耻》，黎锦晖写的《总理纪念歌》等。从中西方音乐文化交融的角度讲，这些歌曲比上述的填词的群众歌曲是更前进了一步。但是，由于当时一般群众的音乐水平还较低，他们对新型音乐的演唱还不习惯，加上当时作曲家对广大群众的思想感情和喜闻乐见，一般也还不够熟悉，因此，这些创作的群众歌曲的社会影响，大多反而不如上述那些填词歌曲。只有黎锦晖的《总理纪念歌》，在群众中曾留有较大的影响。

(2) **学校歌曲**

“五四运动”后相当一段时间，学校（包括普通的大、中、小学，以及各类艺术学校在内）一直是我国新型音乐活动的中心，而普通学校音乐教育则是我国当时新音乐文化发展的主要的基础。因此，学校歌曲就成为我国新音乐创作的最初的主体。同时，这时期我国的普通学校音乐教育水平比过去有了明显的

① 如《国民革命歌》（又名《打倒列强》）的原曲为法国歌曲《你睡了吗?》；《少年先锋队歌》的原曲为苏联歌曲《青年近卫军》；《共产儿童团歌》的原曲为苏联歌曲《时刻准备着》；《霹雳啪》的原曲为苏联歌曲《穿过波浪、穿过海洋》；《悼亡曲》的原曲为苏联歌曲《你们已英勇牺牲》；《五一斗争曲》的原曲为苏联歌曲《华沙工人歌》；《纪念五一歌》的原曲为苏联歌曲《红海军共青团员之歌》；《奋斗曲》的原曲为美国电影《璇宫艳史》的插曲《大军进行曲》等。

提高。这样，由我国音乐家创作的学校歌曲渐渐替代了过去一度流传全国的、基本以“选曲填词”为主的学堂乐歌。在这方面以萧友梅最先作出了突出的贡献。在他一生的音乐创作中，占最大多数的就是此类歌曲，如《问》、《南飞之雁语》、《新雪》、《国土》、《围炉舞蹈》、《柏树林回旋歌》、《晚歌》、《星空》等①。在这些学校歌曲的创作中，萧友梅主要吸取了西方音乐创作的经验，并基本上以欧洲歌曲的风格和模式来写这些歌曲。他以这些西方音乐创作的经验与模式、同中国的歌词内容相结合，表达了他对现实生活的种种感受。这种创作方式就比过去“选曲填词”的学堂乐歌前进了一大步，开始在较高层次上实现中西方两种音乐文化的相互交融。因此，尽管这些歌曲的音乐风格（特别是其和声语言）还留存一定的德国风格的影响，它们在当时仍受到广大学生们的喜爱和音乐界的高度评价。当时从事学校歌曲创作的音乐家，还有吴梦非、邱望湘、沈秉廉、陈啸空等，但除了个别作品外、他们的作品的成就和影响，都不如萧友梅。

（3）**艺术性独唱歌曲和合唱曲**

随着学校音乐教育的不断发展和提高，特别是专业音乐教育的建立，人们渐渐不满足于一般的集体诵唱学校歌曲，而要求能提供具有更高审美价值的、适合个人演唱的艺术性独唱歌曲和艺术表现力更丰富的合唱歌曲。最先在这方面作出突出贡献的是著名的语言学家、作曲家赵元任。他在“五四”新文化运动的影响下最先有意识地以中国的新诗为歌词、精心创作了在思想性和艺术性都可说是上乘之作的一批抒情性艺术歌曲，并以《新诗歌集》为名于1928年正式出版。萧友梅曾高度评价这些作品，认为：“赵先生……作出这本Schubert派的艺术歌出

① 上述歌曲及萧友梅其他许多学校歌曲的词作者均为易韦斋。

来，替我国音乐界开一个新纪元，……教我们不能不称呼他做'中国的 Schubert'，因为他的歌曲作法完全是 Schubert 作的一路"（引自萧友梅：《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》一文，刊于《乐艺》第1卷第1期，1930年）。赵元任在这些歌曲的创作中不仅以优美动听的曲调恰如其份地表达歌词所要求的思想感情，并十分重视通过具有不同性格的钢琴伴奏织体、来发挥钢琴与歌声共同在艺术形象塑造中的作用。如《卖布谣》、《听雨》、《过印度洋》、《也是微云》、《教我如何不想他》等作品，都具有各自独特性格的伴奏音型作为曲调的衬托，和加强曲调所需要的情感律动、意境、气氛等。赵元任自己就公开承认他的这些创作是从以舒伯特为代表的德语艺术歌曲中得到了有益的启发①。

另外，值得特别重视的是，赵元任在创作中又成功地运用自己在语言学和语音学方面的丰富修养，写出了真正"字正腔圆"的中国式的歌调，并大胆地将西方的多声技法（主要指和声和对位）加以中国化，使之与中国式的歌调相结合。如《听雨》歌调就是来自常州的吟诗音调，而其伴奏则是从萧邦的钢琴曲《第十五前奏曲》中得到的启发、创造了既有滴滴不断的春雨意境、又透发出富于典型中国式情调的音响组合。又如，《也是微云》的歌调则是带有近似中国戏曲的吟诵腔调，而其伴奏织体则十分钢琴化，充分发挥钢琴这种多声乐器既可以平静地作为歌调的衬托、又可以激昂奋发地渲染整个作品所要求的气氛和情感。

再如，《教我如何不想他》的音乐基本上建立在降E的宫调式上，作曲者还有意识地运用了一个取自京剧西皮腔的曲调作为全曲几个段落的固定插句；但是，作曲者又大胆运用了西方

---

① 参看赵元任《新诗歌集》的"自序"。

大型曲式常用的不同调性布局来结构全曲，使全曲的音乐既在和声上富于色彩的丰富变化，又富于鲜明、清新的中国民族风味。

由此可见，赵元任在从事这些歌曲的创作中，曾大胆地、有意识地对中西方两种音乐文化的交汇融合进行了更深的认真试探，这在当时我国音乐界中是比较突出的、具有开拓性意义的。他的这些努力不仅为中国的艺术歌曲创作的发展奠定了较好的基础，而且对创造具有鲜明民族特色的中国新音乐创作的发展，也提供了最早的有益经验①。

这时期的艺术歌曲创作除了赵元任的作品外，还有青主的《大江东去》、萧友梅的《杨花》、陈啸空的《湘累》、以及邱望湘等人所写的、收集在《摘花》、《金梦》两个集子中的一批爱情歌曲等。其中以《大江东去》和《湘累》影响较突出。前者是在主要运用德语艺术歌曲的经验基础上、采用宋代苏轼的诗作为题材，力图以现代创作技法来表现中国古代神韵的、富于开拓性的代表作；后者是在主要运用中国传统音乐的经验基础上、采用现代诗人郭沫若同名诗剧为题材，力图以传统的音调和句法结构，来表现具有中国古代神韵的现代抒情歌曲。同时，后者又是作为现代诗剧的插曲（在剧中是分为三段插在剧中三个不同的地方演唱的，作为独唱歌曲是将这三者加以连缀为一体）创作的，这种艺术形式本身又是接受了来自西方的影响。

除了艺术性的独唱歌曲外，这时期在创作艺术性的合唱音乐方面，也作出了开拓性的努力。例如萧友梅的《别校辞》、《春江花月夜》和赵元任的《海韵》等。其中以《海韵》写得最出色，社会影响也最大。作曲者运用了多种合唱的形式（混声四部合唱、女声二部合唱、男声四部合唱、独唱领唱与合唱

① 参看赵元任《新诗歌集》的“跋”和论文《“中国派”和声的几个小试验》。

等）与钢琴伴奏和间奏，将这部多段体叙事长诗结成一个艺术整体。这部作品不仅音乐优美动听、形象鲜明生动、合唱效果色彩丰富，而且对旋律的写作（如其中女郎的几处独唱和几处女声二重唱的曲调是以五声性音调写的，而其中的几处混声合唱、男声合唱、以及钢琴伴奏和间奏的音调则基本建立在西洋和声小调基础上）以及由此而对其多声技法的运用，都有意识通过创造性地将中西方音乐文化的结合、来探索具有一定中国特色的新的合唱音乐风格。

3，儿童歌舞音乐

“五四”新文化运动的一个重要方面是积极在广大群众（特别以中小学生为主的青少年）中推广国语。对当时讲来，推广国语与提倡白话文是具有同等深远意义的文化革新举措。正是在这个推广国语的运动中，以黎锦晖为主最先投入了有关儿童歌舞音乐的创作。他认为：“学国语最好从唱歌入手”，“习演歌剧可以借此训练儿童一种美的语言、动作与姿态，也可以养成儿童守秩序与尊重艺术的好习惯”，“学校演歌剧对于社会教育也有裨益，可以使民众渐生尊重一切艺术的心情”等（均引自黎锦晖儿童歌舞剧《麻雀与小孩》的“卷头语”）。儿童歌舞剧和儿童歌舞音乐的形式本身，显然是取自西方此类艺术的模式；从他为这些作品所编写的剧本情节、剧中人物、服装、舞台布景等也都可以看出它们受西方儿童文艺的影响（当然，他也写了采用中国神话题材的作品，如《月明之夜》等）。但是，在创作这些作品的音乐时，黎锦晖是首先有意识吸取了中国的各种民间音调，其次才是运用了一些外国的曲调。如在《麻雀与小孩》里他曾运用了多首中国民间曲调，如“银绞丝调”、“苏武牧羊调”、“嗤嗤令调”、“大开门调”等，仅运用了一首外国的曲调。同样，在他第二部儿童歌舞剧《葡萄仙子》中则引用了

中国民间曲调5首，而引用的外国曲调只有2首。黎锦晖编写这些音乐作品，开始主要仍采用“选曲填词”的写作方式，后来才渐渐转变为以自己的创作为主。如在他后来所写的儿童歌舞剧《小小画家》中，已完全摈弃了“选曲填词”的创作方式、而全部依据剧情的要求进行创作了。值得注意的是，黎锦晖在由他自己创作的音乐中较少套用外国乐曲的模式，无论对其乐曲的展开、或对其乐曲结构和终止式的写法，他均更倾向于继承我国传统音乐的逻辑思维特点。例如在《小小画家》中的“背书”一场，开始他似乎主要采用了西洋音乐中以主题移位的方式来展开其乐思，但其后他又一变而采用中国式的“加花变奏”和“多段连缀”方式来展开其乐思，使这段音乐具有明显的中国特色。

从音乐创作发展讲，黎锦晖的创造只是中国音乐家对歌剧这种艺术形式的最初尝试，技术手法也比较简单。但是，由于他对我国民族音乐有深厚的根底，对儿童的生理、心理特点比较了解，以及他对如何通过自己的创作适应当时中国广大群众的音乐审美要求比较熟悉，他写的这些儿童歌舞音乐已成为当时中国广大中小学生最喜爱的音乐，在当时的社会音乐生活中产生了前所未有的巨大影响。

在黎锦晖的影响下后来不少音乐家对儿童歌舞剧创作也发生了兴趣，其中以沈醉了（即沈秉廉）的《面包》、邱望湘的《天鹅》、陈田鹤的《皇帝的新衣服》等较为突出。这些作品无论从题材内容及音乐风格都更强调对西方音乐的借鉴，从创作技法讲也较黎锦晖写得严谨，大多采用多声音乐的方法，并配上钢琴伴奏和合唱等。但是，这些作品在继承民族音乐传统方面的成就则不如黎锦晖，这些作品在广大中小学生中的影响也不如黎锦晖的作品。

4，各类器乐创作

（1）民族器乐

由于民族器乐的爱好者有不少是城市市民（知识分子、职员、店员等），他们同民间艺人不一样，不存在依靠这些艺术来求得生存的问题，而主要是为了业余爱好。而且他们的条件和地位也比民间艺人更易于接受新文化运动的影响。因此，在“五四”运动后，由这些城市市民组织的各种业余的民族器乐社团，便应运而生。他们定期进行练习及传授技艺、培养新的演奏人才、以及通过不定期的演出扩大其社会影响。其中重要的社团有“国乐研究社”（1919年）、“大同乐会”（1920年）、“霄霓国乐社”（1925年）、“国乐改进社”（1927年）等。这些社团的活动内容大体上包括丝竹合奏，吹打合奏，古琴、琵琶、笛、箫、筝、二胡、月琴、扬琴等乐器的习奏，以及昆曲的清唱等。而真正作为独奏的器乐品种，一般仍仅局限于传统比较悠久、文献积累比较丰富的古琴、琵琶、筝这几种。

在这些新的民族器乐社团中，以刘天华领导的“国乐改进社”及他本人的活动影响最大。刘天华本着：“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西方的调和与合作之中打出一条新路”① 的方针，以大众化的民间乐器“二胡”为主要目标，将西方现代音乐创作和小提琴演奏的经验用于二胡的创作和演奏，为二胡独奏艺术的发展作了最初的重要开拓。他的10首二胡曲（即《病中吟》、《良宵》、《光明行》、《空山鸟语》等），可以说是这时期民族器乐方面有意识将中西方两种不同音乐文化加以融合的、最成功的尝试，也是在中国的历史上把一件原来只作为民间自娱的、比较粗俗的伴奏乐器，提高到

---

① 引自《国乐改进社缘起》一文，载于《新乐潮》1卷1期，1927年。

可以与其他中西乐器并列、开始进行独奏表演的新水平的具体体现。

刘天华的努力大大提高了当时人们对吸收西方音乐经验来改进我国国乐的信心和决心。刘天华还通过“国乐改进社”所编印出版的刊物《音乐杂志》，从理论上宣传了他的“国乐改进”理想，总结了他在艺术创造上容纳东西方音乐经验进行改革的具体经验。这也是通过新文化的手段来推进传统音乐发展的另一种具体表现。由郑觐文创办的“大同乐会”虽然最初的目标是偏重于复兴雅乐，但他们逐步也在一定的程度上接受新文化的影响。具体表现为对民族乐器的改革（如他们创制了中音拉弦乐器“弓胡”、低音拉弦乐器“幢琴”、可以调整音准的“二接笛”等）、对民族乐队合奏的探索和对民乐合奏作品的编写。至 30 年代初，他们组织了当时上海最大的、拥有三十多人的一支民族乐队，其编制分为吹、弹、拉、打四个乐器组，而且在各乐器组的配备上已初步考虑到不同乐器在音色和音区上的组合。特别是该会的柳尧章根据传统琵琶曲《夕阳箫鼓》为基础，吸取民间丝竹乐的风格特点，参考西洋配器技法的经验，成功地改编成民乐合奏曲《春江花月夜》，为我国新型的民乐合奏艺术的发展开了先河。此后，他们又改编了民乐合奏曲《霓裳羽衣曲》、《妆台秋思》、《将军令》等，但是，这些作品的成就和影响均没有超过《春江花月夜》。

（2）**对用西洋乐器演奏的器乐创作**

由于当时正处于中国新型专业音乐教育创办的初期，对于一些西方乐器的演奏和教学也才起步，许多开始从事音乐创作的作曲家，对器乐创作一般都缺乏经验。因此，这阶段的器乐创作不仅数量少，质量也不高。其中仅以赵元任的钢琴曲《偶成》、萧友梅的管弦乐《新霓裳羽衣舞》（该曲后来以钢琴曲的形式出版）和大提琴曲《秋思》等影响较大。其中以萧友梅的

大提琴曲《秋思》写得较突出。

值得注意的是，到目前为止，从事器乐创作的作曲家的主要代表还是萧友梅（尽管他所写的数量并不多）、而不是别人。这说明在当时中国的音乐家中确实还是萧友梅对西方作曲技术掌握得比别的作曲家要稍高一些。所以，他当时几乎对西方器乐的主要品种（如管弦乐、室内乐、钢琴曲、提琴曲等）都作了涉猎，为后人作了开拓。另外，单从这些作品作曲技术的运用看，似乎他回国后所写的作品反而不如他以前所写的作品（如将钢琴曲《新霓裳羽衣舞》与《哀悼引》相比），而从作品的民族风格看，则前面写的作品不如后来写的作品。这可能由于与其写作的环境和创作目的不同有一定的联系，前者是在德国留学期间、在教师的指导下所写的习作，而后者是在中国，是作为自己的创作而写的。

三、三四十年代的中国新音乐

20年代末、30年代初，中国大部分城市社会生活相对趋向“暂时的平静”，城市的文化生活也相应有了新的发展。一批赴国外学习音乐的留学生先后回国参与祖国音乐事业的建设，为中国新音乐事业的发展开创了一个新的局面。之后，随着“左翼文化运动”的展开和“九·一八事变”后不断高涨的抗日救亡斗争的深入，使我国新音乐文化的发展逐渐从以学校为中心的范围分化出一支面向广大革命群众的、以抗日救亡为主要内容的革命音乐运动（即所谓“新音乐运动”）。此后，整个三四十年代，我国的新音乐文化的发展，主要就是在这两条战线并存地向前建设的。在这两条战线中，都吸引了许多专业的音乐工作者参与，并创造出各具特色的音乐作品。它们之间的关系是既保持各自的独立存在，又相互彼此吸引和影响。

1，学校音乐教育和人民音乐生活

20年代末以来，一些早年出国学习音乐的留学生，如：王瑞娴、黄自、应尚能、程懋筠、唐学咏、周淑安、任光、马思聪、陈洪、李惟宁等先后返回祖国，为中国音乐事业的建设增添了新的力量。同时，从20年代末所建立的一些音乐院校（如上海国立音乐专科学校、上海美术专科学校音乐系等）也逐步走入正规。随着政治形势和文化事业的发展，一批新的音乐教育机构又得以建立。如：

河北女子师范学院音乐系（1930年建于天津，系主任为李恩科）；国立北平大学女子文理学院音乐系（1930年建于北京，系主任为杨仲子）；广州音乐院（1932年建于广州，院长为马思聪、陈洪）；国立杭州艺术专科学校音乐系（1932年建于杭州，系主任为李树化等）；金陵女子文理学院音乐系（1933年建于南京，系主任为苏瑟兰女士）；鲁迅艺术学院音乐系（1938年建于延安，系主任为吕骥、冼星海等）；中央训练团音乐干部训练班（1939年建于重庆，班主任为华文宪、戴粹伦）；省立四川艺术专科学校音乐科（1939年建于成都，科主任为许可经）；华北联合大学文艺学院音乐系（1939年建于平山，系主任为吕骥、卢肃）；国立音乐院（1940年建于重庆，院长先后为杨仲子、吴伯超等）；广西省立艺术专科学校音乐科（1940年建于桂林，科主任为满谦子）；鲁迅艺术学院晋东南分院音乐系（1940年建于山西武乡县，负责人为常苏民）；私立上海音乐专科学校（1941年建于上海，校长为丁善德、陈又新）；国立歌剧学校（1941年建于重庆，校长为王泊生，音乐系主任为陈田鹤）；鲁迅艺术学院华中分院音乐系（1941年建于江苏盐城，负责人为何士德）；国立音乐院分院（1942年建于重庆，院长为戴粹伦）；伪国立上海音乐院（1942年建于上海，院长为李惟宁）；国立社会教育学院

音乐系（1942 年建于重庆璧山，系主任先后为刘雪庵、应尚能）；国立福建音乐专科学校（1940 年为省立，由蔡继琨创办，1942 年改为国立，校长先后为卢前、萧而化、唐学咏）；北平师范大学音乐系（1942 年建于北京，系主任李恩科）；私立西北音乐院（1943 年建于西安，院长为赵梅伯）；国立湖北师范学院音乐系（1944 年建于沙市，系主任为喻宜萱）；国立北平艺术专科学校音乐系（1946 年建于北京，系主任为赵梅伯）；华北大学文艺学院音乐系（1946 年建于张家口，系主任为李焕之）；东北鲁迅艺术学院音乐系（1948 年建于沈阳，系主任为瞿维）；国立上海音乐专科学校（1946 年建于上海，校长为戴粹伦）；广东省立艺术专科学校音乐系（1946 年建于广州，系主任为马思聪）；台湾省立师范学院音乐系（1946 年建于台北，系主任为萧而化、戴粹伦）；国立湖南音乐专科学校（1946 年建于长沙，校长为胡然）。

（上述各音乐教育机构办学时间长短不定，其中有些还存在相互衔接的现象，如国立音乐院分院就与国立上海音专相衔接，私立上海音专也与国立上海音专相衔接。另外，不少学校办学没有多久就停办了，如私立西北音乐院，还有，有些学校在抗战胜利前后校址有所更改，此处都不一一详述了。）

在这 20 年间，先后有更多的居留在我国的外籍音乐家，纷纷受聘到这些新建的音乐院校从事教学，成为我国三四十年代专业音乐教育战线的一支不可忽视的队伍。

据不完全统计，在三四十年代在我国各音乐院校任职的外籍教师有：

斯拉维阿诺夫（N. Slavianoff，声乐）国立音专；查哈罗夫（B. Zakharoff，钢琴）国立音专、国立上海音专；阿萨科夫（S. Aksakoff，钢琴）国立音专、国立上海音专；苏石林（V. Shushlin，声乐）国立音专、国立音乐院（南京）、国立上海音

专；福阿（又名法利国，A. Foa，小提琴）国立音专、国立上海音专；华丽丝夫人（E. Valesby，钢琴）国立音专；舍甫磋夫（I. Shevtzoff，大提琴）国立音专；介楚斯基（R. W. Gerzowsky，小提琴、中提琴）国立音专；史丕烈（A. Spiridonoff，长笛）国立音专；拉查雷夫（B. Lazareff，钢琴）国立音专；多波罗窝夫斯基（Dobrovofsky，小号）国立音专；沙里切夫（V. Saricheff，黑管）国立音专；维登堡（A. Wittenberg，小提琴）国立音专、国立上海音专；弗朗克尔（W. Fraenkel 理论作曲）国立音乐院（南京）、国立上海音专；皮里必可华夫人（Z. Pribitkova，钢琴）国立音专；柯斯特维奇（Koustwitch，钢琴）国立音专；皮钦钮克（Pecheniñuk，长笛）国立音专；施洛士（J. Schloss，理论作曲）国立上海音专；杜克森（R. Duckson，大提琴）国立上海音专；约阿希姆（O. Joachim，小提琴）国立上海音专；阿德勒（F. Adler，小提琴）国立上海音专；廖玉玑（L. Valesby，小提琴）国立上海音专；吕维钿夫人（Mrs. E. Levitin，钢琴）国立音专、国立上海音专；黎夫雪（Livshitz，小提琴）国立音专、国立上海音专；马可林斯基（H. Margolinsky，钢琴）国立上海音专；马可林斯基夫人（Mrs. I. Margolinsky，声乐）国立上海音专；史勃曼（F. Spemann，钢琴）中央大学教育学院音乐系；史达斯（Sdarse，理论作曲）中央大学教育学院音乐系；苏瑟兰（Sutherland，钢琴）金陵女子文理学院音乐系；斯特拉塞（Strassel，指挥）金陵大学；勃朗斯坦夫人（Mrs. A. Bronstein，钢琴）国立上海音专；马柯斯（E. Marcus，钢琴、作曲、合唱指挥）上海国立音专、福建音专；鲁夫（H. Ruff，钢琴、指挥、作曲）国立音乐院（南京）；尼哥罗夫（Nicoloff，小提琴）福建音专；曼爵克（O. Manczyk，大提琴）福建音专；夏里柯（H. Ore，钢琴）省立广州艺专音乐系；曼爵克夫人（Mrs. K. Manczyk，钢琴）福建音专；富尔登（Furton，声乐）福建

音专；德利亚（Dria，声乐）福建音专；甘德林（A. H. Gandlin，钢琴、音乐理论）上海育才公学等。

（上述外籍教师不包括有些在前期就已在我国从事教学的人员，如原来在北平艺专任教的托诺夫，几十年间曾连续在我国多所学校内任职；此外，有些在上海国立音专任教的外籍教师，在前上海国立音乐院时期已开始任教，后来该校机构变更，但他们仍在那里工作。还有，对这些外籍教师的任职时间的长短，还缺乏精确记载的资料。）

上述这些音乐教育机构曾为我国培养了一批批的专业音乐人才，他们大部分都分散在全国各地从事各种音乐工作。同时，这些音乐教育机构的部分师生还以各种形式赴国外著名的音乐院校进行深造。一支新的、人数众多、具有实际工作能力的音乐家的队伍正在实际工作的锻炼中进一步成长。

据不完全统计，三四十年代我国赴国外留学学习音乐的有：

留学日本的有：蔡继琨，陈泗治，张彩湘，雷振邦，吕泉生，吕炳川，萧而化，陈汝翼，王一丁，王庆隆，王福增，吕水深，李洪宾，陆以循，董清才，薄一冰等。

留学欧美的有：姚锦新，洪潘，李抱忱，蒋英，喻宜萱，李翠贞，裘复生，徐锡绵，郎毓秀，周小燕，谭小麟，陈德义，戴粹伦，杨嘉仁，张昊，李献敏，吴伯超，朱起东，许勇三，朱世民，斯义桂，李惠芳，伍伯就，邹德华，马思宏，董光光，张权，莫桂新，丁善德，张洪岛，洪士銈，黄飞立，张宁和，邓昌国，李嘉禄，马革顺，马孝骏，周文中，梁在平，高芝兰，吴乐懿，陈又新，钱挹珊，杜庭修，董麟，马卫之，李季方，何克，杨友鸿，何安东，茅于润，夏国琼，盛建颐，葛朝祉，程美德，陶佩霞，许淑彬等。

三四十年代中国这些音乐教育机构，在教育体制上大多属于专科式的体制，即一般在初中毕业后即可应试，大体上与欧

洲的音乐院校相仿。一般设立作曲、钢琴（有的院校称为“键盘”）、管弦、声乐四个系（或组）。在国立的音乐院校内，后来还建立了学习民族器乐的专业，或作为一个教学组附设在管弦系内，而多数院校最多只能开设一些民族乐器的选科或副科。学时学分制仍为当时各个音乐院校的基本教学体制。教学的内容仍然基本上以教学西方音乐的知识和技能为其主要内容，只是在教学水平上比过去有明显的提高。在这时期各个音乐院校中以 30 年代的上海国立音乐专科学校和 40 年代的重庆（包括南京）国立音乐院的教学水平最为突出。这与这两个院校的教师阵容比较强有很大的关系。

设立在延安的“鲁迅艺术学院”音乐系，其教学体制则完全以密切结合现实斗争需要为原则，采取基本不分专业、短期培训的学制（最初为“三三制”，即三个月学习、三个月实习、三个月再返校学习的学制，后又改为一年制、三年制等）。这与当时各抗日民主根据地经常处于战争威胁的恶劣环境和实际斗争迫切需要大量音乐干部有一定的关系。不过，即使学制缩短了，其教学的体系基本上还是以中外“兼收并蓄”为原则，即主要学习西洋音乐的基本理论和技能（如基本乐理、视唱练耳、和声学、对位法、基本练声法、歌唱指挥等）；但是，对中国传统音乐的学习则侧重在与广大人民群众密切相关的民间音乐（包括二胡、笛子等），而不是古琴、琵琶、昆曲等传统悠久的品种。

三四十年代的中小学音乐教育比过去也有明显的提高，这与许多专业的音乐家都比较关心有很大的关系。例如黄自、应尚能、张玉珍等“音专”的教师曾组织了不少力量投入有关《复兴初级中学音乐教科书》的编写，在教育部还建立了“中小学音乐教材编订委员会”（30 年代）和“音乐教育委员会”（40 年代），组织了音乐界许多著名音乐家参与工作，等等。另外，

许多从音乐院校毕业的音乐家们有不少曾投入中小学的音乐教学工作。在当时，人们对中小学音乐教师也没有任何歧视的观念。但是，由于当时从音乐院校毕业的音乐人才数量远远不足以适应中小学音乐教育的需要，当时在岗的中小学校音乐教师的教学水平相差悬殊。

三四十年代人们开始有意识注意社会音乐教育的问题，萧友梅也重点表述了他提出的“国民音乐教育”主张。当时强调这一点的一个原因是以“黎派歌舞”为代表的城市通俗音乐与舞蹈曾风靡一时，不少从事严肃音乐的音乐家都奋起批判这股精神毒潮，并表示必须积极关心社会音乐教育，以提高人民对艺术的高尚鉴别能力。在这方面作出突出贡献的是音乐教育家、作曲家程懋筠。他曾利用自己与当时江西省主席的特殊关系，在江西省教育厅建立了一个专门机构“江西省推行音乐教育委员会”。以这个委员会的名义，他先后在那里建立了一个管弦乐队、一个合唱队，并且建立了一个编辑部，编写出版了长达5年的《音乐教育》月刊（这是抗战前我国最长的一份、具有相当规模和水平的音乐杂志）①。除此以外，上海国立音专也先后出版了《乐艺》季刊（共出版了6期）、《音乐杂志》（共出版了4期），以及在上海《新夜报》上由黄自亲自主持了一个副刊《音乐周刊》。

至1935年，随着波及全国的抗日救亡群众运动的发展，以面向各阶层广大群众的抗日救亡歌咏活动也得到了迅速的发展。当时以在上海的“业余合唱团”和“民众歌咏会”为代表的、各种各样的群众性歌咏组织纷纷得以建立。自此以后，我国的社会音乐教育基本上与这个群众性的爱国歌咏活动结合在

① 《音乐教育》月刊的出版发行者为“江西省推行音乐教育委员会”，具体负责人为程懋筠，主编主要是缪天瑞。自1933年创刊至1937年停刊，共出刊5卷，每卷12期。

一起了。通过群众歌咏活动传播爱国民主的革命思想，同时也普及有关音乐的知识、歌唱的技能等，甚至还包括进步高尚的艺术审美教育。这是在这个时期中社会音乐教育的最有力的方式，这股热潮几乎贯穿于整个时期。出版音乐刊物仍然是推行社会音乐教育的重要方式，因此即使抗日战争的爆发、客观条件愈益困难，我国音乐刊物的编写出版仍坚持不断。从抗日战争以来，比较有影响的音乐刊物先后有《战歌》、《新音乐》①、《乐风》、《民族音乐》等。其中以《新音乐》曾断断续续坚持了将近十年的时间。

随着音乐教育的发展，特别是专业音乐院校的增多，城市的音乐生活也不断活跃起来。从国外深造回国的和在国内各音乐、师范院校毕业的一批批新的演唱家和演奏家相继登上我国的乐坛。他们大多数分散在各音乐教育机关从事音乐教学，同时，也参加一些文艺演出团体的演出活动。有些音乐家还举办个人的音乐会。

据不完全的统计，在这期间我国比较重要的演唱家、演奏家有：

一，小提琴演奏方面：马思聪，陈洪，冼星海，戴粹伦，谭抒真，陈又新，王人艺，张洪岛，向隅，黎国荃，窦立勋，章彦，马思宏，黄飞立，司徒兴城，司徒华城等。

二，钢琴演奏方面：李翠贞，丁善德，李献敏，易开基，陈汝翼，范继森，吴乐懿，老志诚，朱世民，杨嘉仁，张隽伟，洪士铨，朱工一，李嘉禄，洪达琳，董光光，刘育和，戴谱生，傅

① 《新音乐》月刊的出版发行者是重庆中国共产党组织直接领导下的“新音乐社”，该社成立于1939年，社址在重庆。该刊于1940年正式出刊，主编为李凌、赵沨。至1943年，被迫勒令停刊。后以《音乐导报》、《音乐艺术》等名义作为副刊继续出版。抗日战争胜利后，即复刊（社址迁至上海），并在广州、重庆等地出版不同的地方版。后又因“国共”破裂而被迫停刊，直至1949年全国解放后又复刊。于1950年中国音协的《人民音乐》出刊后，才正式停刊。

聪，周广仁等。

三，大提琴演奏方面：张贞黻，李元庆，黄源礼，马思琚，朱永宁，王连三，李德伦等。

四，其他器乐方面：施鼎莹（单簧管），洪潘（铜管乐），裘复生（长笛），朱起东（小号），黄贻钧（小号等），夏之秋（小号等），陈传熙（双簧管），韩中杰（长笛）等。

五，女高音方面：周淑安，黄友葵，喻宜萱，周小燕，郎毓秀，洪达琦，张权，高芝兰等。

六，男高音、男低音方面：应尚能，赵梅伯，江文也，蔡绍序，伍伯就，张曙，胡然，斯义桂，黄源尹，莫桂新，李志曙，沈湘等。

七，指挥方面（这方面的人才大多是由其他演奏、演唱家所兼任）：李抱忱，马思聪，赵梅伯，吴伯超，林声翕，马革顺，蔡继琨，黎国荃，杨嘉仁，李德伦，黄飞立等。

（在上述人员中，有一些后来在作曲方面作出了突出的成绩，而被人们视为作曲家，如马思聪、江文也、吴伯超、张曙、丁善德、林声翕等。）

音乐表演艺术的发展大大推动了各种形式独唱、独奏的音乐会，管弦乐的音乐演出等，在我国沿海大城市中也陆续增多。与此同时，外国著名的音乐家到中国来旅行演出比上个时期有了明显的增加，他们以各自精湛的演艺进一步活跃了我国的城市音乐生活，并扩大了我国音乐工作者的艺术视野。

据不完全统计，三四十年代来华进行演出的著名外国音乐家有：

夏利亚平（F. I. Shalyapin）世界著名男低音歌唱家；津巴利斯特（E. Zimbalist）世界著名小提琴演奏家；海菲兹（J. Heifetz）世界著名小提琴演奏家；蒂博（J. Thibaud）世界著名小提琴演奏家；埃尔曼（M. Elman）世界著名小提琴演奏家；加

利·库契（Gali—Cuci）世界著名花腔女高音歌唱家；丽利·庞斯（Lily Pons）世界著名女高音歌唱家；富里德曼（I. Friedman）波兰著名钢琴演奏家；凯瑟琳·帕洛（K. Parlow）加拿大著名小提琴演奏家；哥多夫斯基（L. Godowsky）波兰著名钢琴演奏家；西盖蒂（J. Szigetti）世界著名小提琴演奏家；汉森（C. Hanson）丹麦著名小提琴演奏家；哥德伯格（S. Goldberg）波兰著名小提琴演奏家；克劳斯（L. Kraus）匈牙利著名钢琴演奏家；费尔曼（Feuermann）世界著名大提琴演奏家；皮亚季哥尔斯基（G. Piatigorsky）世界著名大提琴演奏家；鲁宾斯坦（A. Rubinstein）世界著名钢琴演奏家；莫伊谢耶维奇（B. Moiseiwitsch）俄罗斯著名钢琴演奏家；车列普宁（又名齐尔品，A. Tcherepnine）俄罗斯著名钢琴演奏家、作曲家等。此外，在我国居留的外籍音乐家所组成的音乐团体（如上海工部局管弦乐队，上海俄罗斯歌剧团，哈尔滨交响乐队等）经常举办各种形式的音乐演出①。特别是由于欧洲法西斯的猖狂迫害，不少犹太籍音乐家逃避到上海租界，也对那里的社会音乐生活和社会音乐教育增添了新的力量②。

在抗日战争期间，不少音乐家群集大西南，也把音乐演出的活动带到中国广大的云贵高原；不少音乐家则群集西北各抗日民主根据地，也把各种音乐演出带给西北内陆的各个边远地

① 上海工部局管弦乐队的前身最初是一个由上海外国侨民组成的管乐队，成立于1881年。1923年在意大利钢琴家、指挥家马·帕契（Mario Paci）的领导下改建为一个具有相当水平的管弦乐队。这个乐队的队员开始完全由外国乐师所组成，其服务的对象也主要是上海的外国侨民。至30年代后，才逐渐少量吸收中国的音乐家加入。该乐队在抗日战争胜利、上海租界收回后，改编为上海市政府交响乐团。解放后，又改建为上海交响乐团。

哈尔滨交响乐团大概在本世纪二十年代左右即已成立，后因有些乐队队员离开一度曾频于解体。30年代中，在日本统治者的支持下又得以恢复。至40年代初，曾定期举行演出，在当地以至整个东北，有一定的影响。其首席指挥为俄籍指挥家修沃克夫斯基，其乐队队员大多数为俄籍乐师，并吸收少量日本、朝鲜、中国的乐师参加。

② 参阅许步曾所写《犹太音乐家在上海》，刊载于《音乐艺术》1991年第3、第4期。

区。例如1940年在重庆经过多方的努力，得以建立我国最正规的管弦乐队“中华交响乐团”（指挥先后为：马思聪、郑志声、林声翕等）；1946年在延安得以建立解放区第一个正规管弦乐队“中央管弦乐团”（团长为贺绿汀，指挥为李德伦等）。总之，这些新的音乐艺术不仅在中国沿海各省得到普遍流传，也逐步传遍祖国内陆的广大地区。

2，各类声乐创作的发展

甲．在人民革命斗争中的群众歌曲创作：

30年代以来，在社会革命斗争和党的直接领导下，启发了一部分中国音乐工作者决心致力于群众革命音乐运动，创作革命群众歌曲便成为当时这一运动的中心任务之一。最先为此作出突出贡献的是聂耳及任光、吕骥等。推动聂耳进行群众歌曲创作的直接目的主要是为“左翼”电影和戏剧的演出写配乐和插曲，如他的《开路先锋》、《大路歌》、《塞外村女》、《毕业歌》、《新女性》、《义勇军进行曲》、《铁蹄下的歌女》等，都是为电影所写的插曲；而他的《码头工人》、《前进歌》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《慰劳歌》等，则是为“左翼”戏剧所写的插曲①。聂耳的这些歌曲后来在救亡歌咏运动中大多得到广泛的流传。聂耳逝世后，又有任光、张曙、吕骥、冼星海、贺绿汀、孙慎、麦新、孟波等人，继续为当时风起云涌的抗日救亡斗争的需要而写作群众歌曲。

聂耳等人的群众歌曲，基本上是在过去学校歌曲和工农革

---

① 如《开矿歌》为电影《母性之光》插曲；《大路歌》、《开路先锋》为电影《大路》的插曲；《毕业歌》为电影《桃李劫》的插曲；《新女性》组歌为电影《新女性》的插曲；《义勇军进行曲》、《铁蹄下的歌女》为电影《风云儿女》的插曲；《塞外村女》为电影《逃亡》的插曲；《码头工人》、《前进歌》等为舞台剧《扬子江暴风雨》的插曲；《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》、《春回来了》为话剧《回春之曲》的插曲。

命歌曲的基础上向前发展的产物，目的主要是向广大群众进行投身现实革命斗争作宣传鼓动。因而进行曲性的歌曲是这类歌曲的主体。我国近代音乐史上的许多优秀进行曲，大多产生于这个时期。主要代表作有：聂耳的《义勇军进行曲》、《毕业歌》，冼星海的《救国军歌》、《到敌人后方去》，张曙的《保卫国土》、《洪波曲》，吕骥的《中华民族不会亡》、《保卫马德里》、《毕业上前线》，孙慎的《救亡进行曲》，麦新的《大刀进行曲》，贺绿汀的《游击队歌》、《干一场》，向隅的《红缨枪》，郑律成的《八路军进行曲》，何士德的《新四军军歌》，卢肃的《团结就是力量》，马可的《我们是民主青年》，李焕之的《民主建国进行曲》，等等。这些作品大多在节奏上具备适合行进的特点，在音乐语言上具有以大调主三和弦作为基干的号角式的音调。这些特点推其源与当时群众革命斗争的生活现实、及与西方革命歌曲和进行曲音乐的影响是分不开的。但是，我国的作曲家大多善于将这些西洋号角式的音调进行与我国五声宫调式的音调进行自然地融合成一体，从而使这些歌曲的音乐风格透发出了不同于西洋的民族特色。

同时，他们还有意识从我国民间音调和群众斗争生活的现实中汲取音调，探索民族特色更鲜明的中国式进行曲。例如张曙的《壮丁上前线》，冼星海的《游击军》，李伟的《行军小唱》，舒模的《你这个坏东西》，《跌倒算什么》，曹火星的《没有共产党就没有新中国》，刘炽的《胜利鼓舞》，庄映的《说打就打》，以及马可的《咱们工人有力量》等等。应该说，这种创作上的探索是非常有意义的，也是比较难的，曾受到群众的广泛欢迎和喜爱。

另外，在这阶段的群众歌曲中，还有一些受我国民间音乐影响比较明显，甚至可说是民歌风的群众歌曲。如贺绿汀的《保家乡》，刘雪庵的《长城谣》，冼星海的《做棉衣》，《酸枣

刺》，吕骥的《开荒》，张达观的《军队和老百姓》，徐曙的《八路好》，章枚的《黄桥烧饼》，李劫夫的《歌唱二小放牛郎》，宋扬的《苦命的苗家》，莎莱的《纺棉花》，董源的《别让它遭灾害》，罗忠镕 的《山那边哟好地方》等。这些歌曲大多以其曲调的朴实优美、气质的亲切开朗而令人难忘。

还有一些歌曲具有抒情性与战斗性、或抒情性与史诗性相结合的特点。这些歌曲的形式结构往往比较复杂多样。如孟波的《牺牲已到最后关头》，吕骥的《武装保卫山西》，冼星海的《在太行山上》、《黄水谣》，践耳的《打得好》等等；有些作品则具有抒情性与讽刺性相结合的特点，其形式结构比较自由，歌词语言与歌曲曲调高度统一。例如张非的《让地雷活起来》，陈强的《提防鬼子来抢粮》，费克的《五块钱》，宋扬的《古怪歌》，沈亚威的《狠狠的打》等。

总之，尽管三四十年代的群众歌曲比过去的学校歌曲在演唱的形式上没有大的改变，但在作品的民族风格和艺术形象的丰富性上却有了明显的提高。它们已成为当时群众文化生活中一个重要的方面，并成为我国近现代音乐文化发展的最突出的一个领域。从这个现象可以进一步说明，通过音乐创作将中西方两种音乐文化相结合的过程中，密切结合群众革命斗争现实的需要、密切结合群众喜闻乐见的审美要求、以及进一步向传统音乐文化学习、深入吸取本国民间传统音乐的滋养，是十分重要的课题。

乙．城市娱乐性歌舞音乐和电影歌曲：

20 年代末，随着美国歌舞电影的大量输入以及黎锦晖的歌舞音乐的普遍风行，以上海为中心的中国歌舞音乐和中国电影音乐，也迅速地得到发展。可以说，在整个三四十年代里，这一类音乐始终在中国大、中城市的相当一部分市民群众中具有

较大的影响。这也可说是西方通俗文艺传入中国的土壤后，最先产生明显社会影响的一个领域。

对三四十年代中国歌舞音乐（包括相当数量的娱乐性通俗歌曲在内），最早产生较大影响的是黎锦晖及其领导的“明月歌舞团”①。他不仅为此写了大量的作品，还通过“明月歌舞团”的演出扩大其社会影响。在他的这些作品中，有一些实际是根据外国通俗音乐的曲调填词改编的，如《特别快车》、《花生米》等。但是，绝大多数作品是他参照西方通俗音乐的模式，迎合中国市民群众的口味，使之与中国的传统音乐（特别是城市小调）相结合而创作的。例如他的《毛毛雨》，其曲调与我国城市小调有直接的联系，但它的伴奏则是按西方爵士乐的方式来配置的。又如他的《桃花江》，其曲调比较接近于他过去所写的儿童歌舞音乐，而它的伴奏也是西方歌舞那种“崩嚓崩嚓”的节奏和音响。

尽管黎锦晖的这些作品写的很粗糙、肤浅，它们在当时的城市文化生活中仍产生了不小的影响，而且还为后来的中国城市通俗音乐确立了最初的基本模式。例如后来晏如（即刘雪庵）所写的《何日君再来》、《弹性女儿》，侯湘所写的《真善美》，梁乐音、严工上所写的《红歌女忙》等，都基本上没有离开这种模式的影响。

中国城市歌舞音乐的发展，后来与中国电影音乐（特别是电影歌曲）的发展合流成一体，成为中国娱乐性通俗音乐的主体。整个三四十年代，它们一直在城市市民文化生活中占有不小的影响。这阶段对中国电影音乐创作有影响的作曲家，先后有任光、聂耳、黄自、贺绿汀、刘雪庵、冼星海、黎锦光、陈

---

① “明月歌舞团”的前身为“中华歌舞专门学校”，成立于1927年，校长即黎锦晖。1928年为赴南洋演出改建为“中华歌舞团”。1929年演出结束时，在巴达维亚就地解散。1930年黎锦晖在上海决心重建，才称之为“明月歌舞团”。该团最初主要以演黎锦晖的儿童歌舞剧为主，至“明月”时期才渐渐转变为以演出黎氏的歌舞为主。

歌辛、梁乐音等。他们都在各自的基础上运用西方的创作技法和艺术方式、结合中国的传统音乐遗产来进行这些电影音乐创作的。从作曲技术水平讲，他们的作品都比黎锦晖的歌舞音乐有所提高。但是，由于各人政治立场和创作思想的不同，这些电影音乐的艺术价值和社会影响也各不相同。如聂耳所写的电影歌曲，有不少实际上就是当时的优秀的群众歌曲和抒情歌曲，而贺绿汀所写的电影音乐，有不少则接近于各种艺术性的独唱歌曲和合唱曲。真正保留原来娱乐性特色的电影歌曲，是以黎锦光和陈歌辛后来所写的歌曲为主①。如黎锦光的《月圆花好》、《五月的风》、《香格里拉》，陈歌辛的《蔷薇处处开》、《夜来香》及梁乐音所写的《卖糖歌》、《戒烟歌》等，都曾在广大中国市民中留下不小的影响，并对后来港台流行歌曲的发展也有很深的影响。到 80 年代，这些歌曲又随着港台歌曲的流入，重新在我国相当一部分市民中得到传播。

丙．艺术歌曲创作：

三四十年代我国独唱歌曲的创作，在赵元任等人所开创的道路上又有了新的发展，产生了数量更多、风格更丰富的新创作。这阶段此类歌曲大体上可分为两大类：第一类是以中国古体诗词为题材的艺术歌曲。这些作品像西方同类歌曲一样比较重视创作技法的洗练和艺术气质的深邃，并很重视发挥钢琴伴奏在塑造形象方面的作用。许多作曲家（如黄自、青主等）曾有意识将这些取自西方的经验同中国传统文化（主要指诗词及其所联系的生活意境、审美情趣）和传统音调相结合，力求创造出真正具有中国特色的艺术歌曲。代表性的作品有青主的《大江东去》（宋・苏轼词）、《我住长江头》（宋・李之仪词），黄

① 黎锦光的电影歌曲有时以其笔名“李七牛”、“金玉谷”发表；陈歌辛的电影歌曲有时以其笔名“陈昌寿”、“林枚”发表。

自的《南乡子》（宋·辛弃疾词）、《点绛唇》（宋·王灼词）、《花非花》（唐·白居易词）、《卜算子》（宋·苏轼词）、《春思曲》（韦瀚章词）、《思乡》（韦瀚章词）等。其中以青主和黄自的作品最突出，影响也最大。他们以自己的开拓性的努力写出了在中国近代音乐史上最优秀的古体诗词歌曲，为这种独特风格的艺术歌曲体裁的发展奠定了基础。这些作品不仅曲调优美、形象生动，并十分讲究体现出中国古典诗词的韵律美和高雅气质（这可能是能否写好此类作品的一个重要关键）。尤其可贵的是，这些作品在整个保持中国式清雅高洁的气韵中，又鲜明地表现了各自的艺术特色。如《大江东去》的豪放深沉，《我住长江头》的脉脉深情，《南乡子》的激越慷慨，《点绛唇》的豪放含蓄，《花非花》的飘逸温情，《卜算子》的古朴深邃，等等。

黄自对这些古诗词歌曲的写作，也影响了他的学生（如陈田鹤、贺绿汀、江定仙、刘雪庵、林声翕等）对创作此类作品的兴趣，写下了一批值得称道的作品。其中以陈田鹤的《江城子》（宋·秦观词）、《春归何处》（宋·黄庭坚词）、《枫桥夜泊》（唐·张继词）、《采桑曲》（古诗词），贺绿汀的《菩萨蛮》（唐·李白词），刘雪庵的《春夜洛城闻笛》（唐·李白词）、《红豆词》（清·曹雪芹词），江定仙的《棉花》（古诗词）、《岁月悠悠》（黄嘉谟词），林声翕的《满江红》（宋·岳飞词）、《白云故乡》（韦瀚章词）等较突出。特别是陈田鹤，在这方面的成就比较突出，他的创作风格也与黄自最接近。

40年代初，江文也回到祖国定居不久，他一度曾以极大的热情写了一系列唐诗、宋词的歌曲。为了追求对中国传统文化精神的体现，他在这些作品的创作中一反过去热衷运用西方现代创作的技法和风格，力求以尽可能简朴、稚拙的风格和音乐语言来表达。可是他没有达到预想的目的，因为江文也作为一位长期生活在日本条件下成长的音乐家，他对祖国古代文化

（特别对中国语言的声韵和中国古代诗词的音律特点）的理解，远远不如青主、黄自、陈田鹤等人。因此，尽管他以极大的勇气去舍弃西方现代创作对他的影响（其实这也仅是他当时自己的一种比较真诚、但又可能是有些幼稚的见解），他仍没有因此完全解决如何通过音乐来表现凝结在这些古诗词中的中国传统文化的精神。

40年代，谭小麟曾对中国古诗词歌曲创作进行了他富于独创性的实验。此类作品大多写于他留美期间、特别是他跟从著名作曲大师欣德密特学习期间。因此，运用欣德密特的作曲理论和实践，是谭小麟此类作品的一种比较新颖的艺术特色，也是使他的作品有别于赵元任、黄自等人的同类作品的重要根源。但是，谭小麟并没有简单地去模仿欣德密特的风格，他只是参照欣德密特的体系和原则，主要结合他个人对中国古代文化的深厚理解，独创地去探索既有中国气韵、又富于他的独特个性的中国古诗词歌曲。代表作有《自君之出矣》（宋·张九龄词）、《彭浪矶》（宋·朱希真词）、《正气歌》（宋·文天祥词）等。谭小麟此类作品的特点在于，在技法上的深思熟虑和精雕细刻，以及力求在艺术上做到有严谨的、富于高度逻辑性的布局。他的缺点是对音乐听众（包括一般的音乐工作者在内）的审美要求缺乏了解（甚至他认为这是艺术家不屑一顾的“迎合”）。因此，他的这些作品只在极小的范围里得到知音，而无法为广大音乐爱好者所接受。他的作品的实际影响远不如赵元任、黄自等人的作品。从这一点可以看出，在中西两种音乐文化交融的过程中，除了作曲家个人的努力外，还存在一个艺术创造者与艺术接受者之间在艺术审美上的相互影响的问题。

赵元任对古诗词歌曲写得很少，但在40年代他根据明末民谣所创作的独唱歌曲《老天爷》中，表露了他对创作此类作品的独特见解。在这首作品的创作中，他没有像黄自、谭小麟等

人那样执意去追求中国古代文人的风韵，而是从忠实于原词的民间特色，以淳朴爽直的风格表现了他对现实生活的感受。这首作品的音乐语言（尤其是和声语言）新颖而富于特色，反映了赵元任当时对运用现代创作技法来探索具有民族特色的多声风格，又有了新的进展。

在三四十年代，创作此类作品的作曲家还有张霄虎、陈厚庵、马思聪、黄友棣、冼星海等，但他们所写的此类作品的成就和影响，也不如青主、黄自等。

另一种类型是以现代诗词为题材所写的艺术歌曲创作。主要代表作有：赵元任的《西洋镜歌》（施谊词），黄自的《玫瑰三愿》（龙七词），应尚能的《燕语》（韦瀚章词）、《吊吴淞》（韦瀚章词），江定仙的《静境》（廖辅叔词），刘雪庵词曲的《飘零的落花》、《追寻》（许建吾词），李惟宁的《偶然》（徐志摩词），曾雨音词曲的《田家苦》，陈田鹤的《山中》（徐志摩词）、《回忆》（廖辅叔词）、《巷战歌》（方之中词），贺绿汀的《嘉陵江上》（端木蕻良词），冼星海的《老马》（卞之琳词）、《夜半歌声》（田汉词），陆华柏的《故乡》（张帆词），夏之秋的《思乡曲》（戴天道词），以及马思聪的歌曲集《雨后集》（郭沫若词）等。

这些作品与古诗词歌曲的不同是，作曲家不需要对表现古代的意韵上给于特殊的要求，但却要对如何深刻地反映现实、如何正确地创造出能符合歌词所要求的艺术形象赋于充分的重视。对作品音乐的民族风格，仍是作曲家所重视的一个问题。从艺术上讲，此类歌曲也比较重视歌曲曲调与钢琴伴奏在共同塑造形象和意境上的重要性。例如江定仙《静境》的伴奏，就成功地刻画了凝静夜晚的迷人意境。这类作品由于题材内含和感情幅度的不同，其形式结构和艺术气质彼此出入很大。有的作品比较单纯，有的作品则比较复杂。如贺绿汀的《嘉陵江上》，

作品的题材内容既要求表现在抗日战争中被迫离乡背井的中国人民的内心痛苦，又要表现他们决心奔赴战场抗击敌寇的强烈愿望。因此，这首作品的音乐既具有丰富深刻的抒情性，又有强烈高亢的戏剧性。为了要表达如此丰富复杂的感情变化，作曲家创造性地运用了接近于西方歌剧宣叙调式的音调，为富于戏剧性的中国艺术歌曲创作开辟了一条新路。类似的情况还有陆华柏的《故乡》，不过它所表现的是在抗日战争初期对故乡过去美好情景的欢快回忆、与对现实家乡遭到敌人蹂躏的悲痛控诉这样两种感情的对比。这首作品也较好地运用了抒情性宣叙调式的音调，因而大大增强了作品的感情力量。

在此类艺术歌曲创作中，还包括以民间歌曲为题材的改编曲。早在20年代赵元任就最先从我国沿海地区的民歌中选择了一些旋律性强、别具个性的民歌，配以多声的钢琴伴奏，为此类艺术性民歌改编曲的形式作了开拓。如《湘江浪》、《望郎归》、《四贝工上》、《五更调》、《十杯酒》、《孟姜女》、《鲜花》、《美丽女子》等。后来，赵元任还根据长江船工号子创作了一首较大篇幅的独唱曲《江上撑船歌》，在当时百代唱片公司录制的、由赵元任自己演唱的唱片中就有这首作品。可惜，这张唱片后来未能正式出版发行[①]。后来，有一位在中国工作的美籍音乐教师蓝美瑞曾根据中国南方民歌改编了一首合唱曲《锄头歌》(李抱忱词）曾有过较大的影响。40年代，江文也和马思聪也对此类创作引起了重视，如江文也曾先后创作了《中国名歌集》及《中国民歌合唱集》，马思聪则创作了《民歌新唱》(第1集)[②]等。

---

① 有关赵元任的这些民歌改编曲均载《赵元任音乐作品全集》；赵元任这张唱片A面是他的歌曲《教我如何不想他》，B面就是他的歌曲《扬子江上撑船歌》，均由赵元任自己演唱。这张唱片因没有正式出版，现在原唱片厂仅保留有“白唱片”作为资料。

② 马思聪有关将中国民歌改编、加配伴奏的工作估计在抗日战争中已开始，至1946年曾编成曲集，题名《民歌新唱》(正式出版可能在解放后，由万叶书店出版发行)。后于1951年，又出版了《民歌新唱》第2集。

但是，对这类创作具有引人注目的社会影响的，是以当时重庆国立音乐院作曲系部分学生发起、并得到著名作曲教授陈田鹤、江定仙支持的“山歌社”①。他们选择了已在群众中流传的民歌，配以具有独特性格和民族特色的钢琴伴奏（也有是作多声合唱改编的）。例如陈田鹤的《在那遥远的地方》、江定仙的《康定情歌》、谢功成的《绣荷包》、伍雍谊的《小路》等。这些艺术性的民歌改编曲很快得到广大群众的喜爱，也被许多歌唱家选为音乐会的演唱曲目。总之，此类民歌改编曲的创作不仅丰富了人们的音乐生活，同时还对作曲家如何进一步探讨具有中国民族风格的多声音乐创作技法（主要指适合于中国民间调式的和声配置和织体写法等）积累了实际的经验。

丁．抒情歌曲创作：

当时，为了满足广大群众多方面审美的要求，还发展了另一种以现代诗词为题材所写的抒情性独唱歌曲。由于此类歌曲比较强调其艺术形式的通俗易唱，其音乐的主体往往集中在歌曲的声乐部分，伴奏的形式不一定要运用钢琴。因此此类作品比较适合广泛传播，为大多数音乐爱好者所喜爱，成为当时仅次于群众歌曲的一种重要的音乐体裁。在三四十年代，随着城市通俗音乐的发展，特别是左翼文化运动和救亡歌咏运动的发展，不少音乐工作者曾为此创作了大量作品。其中比较重要的作品有：任光的《渔光曲》（安娥词），聂耳的《铁蹄下的歌女》（许幸之词）、《告别南洋》和《梅娘曲》（均为田汉词），张

---

① “山歌社”最初是由重庆国立音乐院作曲系47级（即1942年入学的那届）的10位学生（即潘名挥、郭乃安、谢功成等）于1945年3月所组织起来的壁报社“山歌”为基础先行试刊。至1946年3月该社正式成立后即在重庆《西南日报》上出版副刊“山歌”。这个社团后来逐渐成为该院的一个颇有影响的进步社团。有关它的详细情况可参阅谢功成所写的文章《“山歌社”成立的前前后后》（载于《音乐研究》1992年第1期）。

曙的《日落西山》(田汉词)，吕骥的《保卫马德里》(麦新词)，黄自的《天伦歌》(钟石根词)，贺绿汀的《春天里》(施谊词)、《秋水伊人》(贺绿汀词)，冼星海的《热血》和《黄河之恋》(均为田汉词)、《战时催眠曲》(孟斧词)，郑律成的《延安颂》(莫耶词)等。

这时期还出现了不少民歌风的抒情歌曲。如聂耳的《飞花歌》(施谊词)、《塞外村女》(唐纳词)，任光的《王老五》(安娥词)，吕骥的《新编九一八小调》(崔巍词)，贺绿汀的《心头恨》(塞克词)、《阿侬曲》(贺绿汀词)，冼星海的《江南三月》(孙师毅词)、《二月里来》(塞克词)，徐曙的《八路好》(胡可词)，李劫夫词曲的《歌唱二小放牛郎》，莎莱的《纺棉花》(骆文词)等。另外，不少作曲家还直接引用现成的民歌进行改编成为抒情歌曲，这类歌曲也颇受音乐听众的欢迎。其中有些歌曲经过作曲家创造性的改编后，具有相当的演唱效果和艺术性。如贺绿汀改编的《天涯歌女》和《四季歌》(均为田汉词)，任光的《新莲花落》(安娥词)，张曙的《芦沟问答》(田汉词)，张寒晖词曲的《去当兵》，刘炽的《翻身道情》(集体词)和《生产忙》(崔琪词)等。

在这些民歌改编性的抒情歌曲中有不少是作为电影或话剧的插曲而创作的，但后来它们也作为独唱歌曲在音乐会或文艺晚会上演出。另外，其中有些已成为新的民歌在群众中流传。

三四十年代，在这个领域还出现了一种新的大型独唱歌曲体裁——说唱性叙事歌曲。此类歌曲的结构比较自由复杂，曲调与歌词的结合贴切自然，不少作曲家得益于传统民间音乐、特别是各地的说唱音乐和民间小调。最早对此作出开拓的作曲家是赵元任和张曙。前者写了《西洋镜歌》(孙师毅词，电影《都市风光》的主题歌)，作曲家在创作中借鉴了民间“拉洋片”的音调和形式，并配以多声的钢琴伴奏，但仍保持民间小调的音

乐语言和民间常用的分节歌形式；后者写了《丈夫去当兵》(老舍词)，主要吸收民歌和说唱音乐的音调，但采取了通节歌的曲式，并作为音乐会独唱曲的形式演唱。这类作品所包含的内容容量，比一般的抒情歌曲要大的多，而它的形式又比较接近群众，因此它的出现很受音乐界的重视。40年代不少作曲家对此表示了很大的兴趣，出现了一批引人注目的作品。如徐曙完全以大鼓的形式写了《晋察冀小姑娘》(赵洵词)，这首作品也可以说是根据北方大鼓形式创作的、最成功的一首说唱性叙事歌曲。费克综合民歌和说唱的音调、又糅进了群众歌曲的因素写了《茶馆小调》(长工词)。此外，李群还创作了《有一个人》(贺敬之词)，罗正、邓止怡则创作了《王二嫂过年》(李之华词)，张鲁创作了《平汉路小唱》(贺敬之词)等，这些作品都以其感情内含的丰富和音乐形象的生动，给人留下深刻的印象。此类作品的音乐风格也对当时一些群众歌曲创作有所影响，如沈亚威的群众歌曲《狠狠的打》的前半部，其音乐风格就很接近于这些说唱性的叙事歌曲。此类作品由于其歌词与曲调的高度结合以及歌曲旋律的充分发展，一般都运用传统小型民乐队的伴奏，而很少采用钢琴的伴奏。

戊．合唱曲以及大型声乐套曲：

随着学校音乐教育的提高和群众歌咏运动的发展，中国的合唱音乐创作得到了比较明显的发展。首先，过去以齐唱为主的群众歌曲中，逐渐增加了合唱的比重，许多著名的群众歌曲就是采取了合唱的形式。例如运用四部合唱形式的有冼星海的《救国军歌》(塞克词)，贺绿汀词曲的《游击队歌》等；运用二部合唱形式的有冼星海的《到敌人后方去》(赵启海词)、《游击军》(先河词)，向隅的《红缨枪》(金浪词)，舒模词曲的《军民合作》，何士德的《新四军军歌》(陈毅等集体词)等。

在这种客观形势下，一些中国的作曲家对在创作中运用合唱技术的兴趣也就愈来愈大、写作的水平也愈来愈高。各种各样的合唱作品不断地涌现，不断地得到演出，呈现出中国合唱艺术初步繁荣的现象。这时期所出现的此类作品，比较重要的有黄自的《抗敌歌》（黄自、韦瀚章词）、《旗正飘飘》（韦瀚章词），李惟宁的《玉门出塞歌》（罗家伦词），冼星海的《拉犁歌》（吴永刚词）、《在太行山上》（桂涛声词），江定仙的《为了祖国的缘故》（田间词），贺绿汀的《垦春泥》（无伴奏合唱，田汉词），夏之秋的《歌八百壮士》（桂涛声词），吴伯超的《中国人》（侯伊佩词），郑志声的混声合唱《满江红》（宋·岳飞词），谭小麟的《正气歌》（宋·文天祥词，无伴奏合唱）等。其中以黄自的合唱作品影响较大，特别是他以复调手法将各声部间相互模仿形成高潮的合唱配置（如《抗敌歌》和《旗正飘飘》等）给后人（特别是他的学生辈作曲家，如贺绿汀、夏之秋等）颇有启发。

抒情性的合唱曲在这时期数量虽不多，但仍得到作曲家的重视，也出现了一些值得注目的作品。如江定仙写的女声三部合唱《春晚》（清·张可久词）及混声合唱《呦呦鹿鸣》（诗经词），李惟宁的女声合唱《渔父词》（朱儒敦词）和混声合唱《夜思》（唐·李白词），何士德的《渡长江》（赖少其词），陈田鹤的混声合唱《蒹葭》（诗经词）等。在这类抒情性的合唱曲中，还有一些是根据我国各民族及各地区的民间歌曲（包括流传于民间的传统古曲）进行改编的。其中比较重要的作品有：黄自的无伴奏合唱《目莲救母》，江文也的混声合唱《渔翁乐》和《凤阳花鼓》，贺绿汀的混声四部合唱《东方红》，谢功成的混声四部合唱《阿拉木汗》等。尽管这些作品大多属于改编性的合唱曲，它们仍以其各具特色的艺术形象而引人注目，并且还为合唱音乐的民族化积累了有益的经验。

以合唱为主的基督教音乐一向是按照教会统一规定的圣诗集演唱的，这些圣歌原来都是西方的歌曲。从上个世纪以来，许多传教士在中国的传教过程中，曾做了不少将圣诗歌词中国化或地方化的工作。但是，他们对这些外国圣诗的音乐，一般没有轻易给予改变。30 年代以来，当时在中国的六大基督教公会编辑出版共同运用的新版圣歌集《普天颂赞》时，一些著名的宗教界人士如刘廷芳、赵紫宸、范天祥（B. M. Wiant）、苏路德（Mrs. Ruth Stahl）、杨荫浏等，曾开始对基督教的圣诗音乐作了初步中国化的探索。其具体的作法包括：运用中国的传统曲调来编写新的宗教歌曲（如以“茉莉花”调编写的《耶稣美名歌》、以“锄头舞歌”调编写的《天恩歌》、以“紫竹调”编写的《诗篇一二一篇》等）；或创作具有中国风格的新的圣诗歌曲（如范天祥的《一轮明月歌》、《新天地歌》、《团契歌》，杨荫浏的《神佑中华歌》、《真美歌》，苏路德的《孝亲歌》，以及梁季芳的《明星灿烂歌》等）。当时音乐界关心这一领域的人士也编写了一些作品，如周淑安创作了《欢乐婚姻歌》，杨嘉仁创作了《四时近主歌》等。在中国基督教发展过程中，这是值得注意的一个新的现象。到 40 年代，江文也曾接受北京天主教方济堂圣经学会的邀请，创作了一批具有中国风格的天主教圣歌和弥撒曲，如《圣咏作曲集》、《儿童圣咏集》、《第一弥撒曲》等。据说这些作品曾受到了当时罗马教廷的重视和赞扬。此外，在天津基督教会的委托下，张肖虎于 1944 年也曾创作了一部宗教性的大型康塔塔《圣诞歌曲》(赵紫宸词，乐队伴奏，1944 年 12 月首演于天津)。在这部作品的音乐中，作曲家也努力体现出中国的民族特色。尽管上述这些探索仅是初步的，在整个中国基督教徒音乐生活中影响并不大，在整个中国群众音乐生活中的影响似乎更不大；但是，从文化发展的角度讲，这也是中西两种音乐文化在中国的现实条件下的一种很有意义的相互融合的

体现，只是这一探索后来没有得到进一步深化。

这时期在合唱音乐方面最主要的成就，是开始产生了一批具有中国特色的大型声乐套曲。作为大型声乐体裁，一般都以起源于欧洲的清唱剧和康塔塔为模式。这些体裁的作品，在西方大多与宗教题材和宗教仪式有直接的联系。但是，在中国这时期作曲家写作此类合唱作品不是为了宗教的需要，而是为了满足当时日益发展的学校歌咏活动和群众歌咏运动的需要。中国这些作品的音乐，大体上可分为三种类型。第一类比较接近于西方的清唱剧，即具有简单的情节和人物，以抒情性和戏剧性相结合的方式进行写作。代表性的作品有黄自的《长恨歌》（韦瀚章词），冼星海的《生产运动大合唱》（塞克词），吕骥的《凤凰涅槃》（郭沫若词），陈田鹤的《河梁话别》（卢冀野词）等，其中以黄自的《长恨歌》影响最大。黄自成功地将西方清唱剧的经验和手法用于表现中国古代的题材（即以唐代白居易的同名长诗为题材），对剧中主人公（唐明皇与杨贵妃）在不同场合的不同感情刻画，或对剧情各个侧面的场景描绘（如宫廷的欢乐歌舞，叛军的长驱进犯，士兵对统治者的怨恨，幻想中的仙景等）都作出了具有一定艺术高度的概括。尤其在其第八乐章《山在虚无飘渺间》中，黄自以中国古调《清平调》的曲调为基础，运用以民族调式和声基础上的自由模仿对位，通过女声三部的合唱配置，生动地勾画了一幅典型的中国式的、清雅飘逸的意境。这首乐曲不仅具有很好的合唱效果，而且被认为是当时最富中国特色的一首合唱曲，经常在音乐会上单独演出。

第二类是通过不同的侧面来表达一个中心主题，具有抒情性和史诗性相结合的大型声乐套曲。这类作品大多参照西方康塔塔的模式，运用各种不同的艺术表现方式（各种 形式的合唱、独唱、重唱、乐队的伴奏和间奏，有时还加上诗歌朗诵等）来表现现实生活中的各种题材。冼星海的《黄河大合唱》是这类

作品的典范。这部作品从其作曲技术和演唱方式都是吸取了外国的经验（尤其是复调技法的运用），但作品的音乐语言、形象思维特征等，都广泛取自我国传统音乐遗产、特别是各种民间音乐（如号子、小调、对唱、戏曲性散板式曲调等）以及我国群众歌曲的音调和结构因素。而且冼星海对这中西两种不同音乐文化的交融，始终坚持以保持我国民族风格和表现我国民族精神为前提、大胆灵活运用国外的技法为原则。冼星海这种对待艺术的创新精神，使这部作品成功地创造出真正能概括当时时代精神面貌、饱含群众革命激情、达到抒情性和史诗性高度结合的、宏伟的音乐诗篇。例如第一乐章《黄河船夫曲》，其音调和基本结构都来自我国的民间号子，但冼星海大胆运用了富于色彩性对比的和声配置，大大增强了作品的气势和激情；如第九乐章《保卫黄河》，其音调和曲式都来自当时我国的群众歌曲，但冼星海在作曲技术上大胆运用了西方的严格的八度卡农的手法，使作品的音乐具有一浪高一浪的巨大声势，生动地表现了当时中国人民前赴后继奔向抗日斗争第一线的壮丽形象。

这部作品不仅几十年来深受国内外音乐听众的高度评价，而且体现在这部作品中的艺术经验和艺术创新精神，一直激励着后来的作曲家对发展我国大型声乐体裁的热情。这时期类似的作品还有郑律成的《八路军大合唱》（公木词），马可的《吕梁山大合唱》（马可、周军、众声词），李焕之等人的《胜利大合唱》（艾青、贺敬之词），沈亚威等人的《淮海战役组歌》等。这些作品在不同程度上都与《黄河大合唱》的风格比较接近，而且各有自己的艺术特色。但是，它们的艺术质量，从总的讲，都没有超过《黄河大合唱》的高度。

第三类是以更富于概括性的几个侧面来表达一个完整艺术构思的、抒情性与交响性相结合的大型声乐套曲。这类作品可说是综合吸收西方的康塔塔、中国的群众歌曲、又渗入了西方

交响音乐思维的大型声乐套曲。这些作品同样运用各种形式的合唱、独唱及器乐伴奏的手段，但乐章数比较少（一般为四五个乐章），不用独白朗诵作为乐章联系的穿插，因而对各乐章在音乐语言、调性布局等方面的对比统一的逻辑关系，提出了更高的要求。此类作品主要有：马思聪的《民主大合唱》（端木蕻良词）、《祖国大合唱》和《春天大合唱》（均为金帆词）等。马思聪这三部作品尽管在作曲技法上都借鉴了西方现代多声音乐的经验和手法，但它们的音乐语言、音阶调式以及音乐思维等，都与我国传统民间音乐有非常鲜明的联系。如对《祖国大合唱》的音乐语言，作曲家曾有意识吸取了我国陕北的民歌音调，使作品的音乐风格具有明显的高亢、清新、豪爽的北方特点；而《民主大合唱》由于运用了陕西地方戏曲的特殊调式，使作品的音乐风格具有我国西北地区那种激昂、悲壮特色；在《春天大合唱》的末乐章中，作曲家吸取了我国民间锣鼓点的节奏，使作品表现出真正中国式的欢快热闹气氛。这三部作品的不足是作曲家在创作中对我国汉语语言音韵的特殊要求及对声乐演唱的处理缺乏足够的重视，使作品在演唱（尤其是其中的独唱部分）上有些拗口难唱。由此可见，作为声乐创作，作曲家将西方的创作经验与中国的题材、音调相结合时，仅从音乐形态本身去考虑还不够，还需要进一步对如何结合中国的语言下功夫。

除了上述三种类型的大型声乐套曲外，在三四十年代，还产生了一些比较重要的单章性大型合唱，其中以冼星海的无伴奏合唱《满洲囚徒进行曲》、章枚的《勇敢队》、贺绿汀的《一九四二年前奏曲》、陆华柏的《挤购大合唱》等较重要。

3，各类器乐创作的发展

甲．器乐独奏与重奏创作

三四十年代，随着整个学校音乐教育，特别是专业音乐教

育的提高，钢琴和提琴等器乐演奏人才不断增加，演奏技术也不断有所提高。这对于中国现代器乐创作的发展提供了重要的条件。同时，1934 年著名俄裔音乐家齐尔品到上海，通过国立音专公开"征求具有中国风味的钢琴作品评奖"，推动了一些青年音乐家应征创作了一批新的钢琴作品。其中获奖的有：贺绿汀的《牧童短笛》，《摇篮曲》，俞便民的《C 小调变奏曲》，老志诚的《牧童之乐》，陈田鹤的《序曲》，江定仙的《摇篮曲》等。这次作品征稿，有助于推动中国作曲家去摸索如何通过这种典型的西方乐器作为手段，来表现中国的生活与风情。如贺绿汀的《牧童短笛》，不仅曲调清新、淳朴，富于鲜明的民间气息，而且还巧妙地运用类似巴赫《二部创意曲》那样的自由对位技法，突出表现了中国传统艺术的重视线条的审美情趣，使作品的音乐更增添了一种东方式的田园诗情。

与此同时，刘雪庵也写了一部引人注目的钢琴套曲《中国组曲》。在这部作品中，他进一步吸收了中国民间戏曲开场锣鼓的节奏和民族器乐的音调，大胆地探索了以五声音阶为基础的四，五度叠置的和声进行和以民族调式和音调为基础的赋格曲（一种典型的西方复调音乐体裁）等。这部作品问世后，也经常作为音乐会的独奏曲目得到演出。贺绿汀写的钢琴曲《晚会》（原名《闹新年》），也较成功地表现了中国民间欢庆节日的热烈气氛。当时也有一些基本按照西方钢琴奏鸣曲的模式所写的作品，有的还在刊物上得到了发表。但是，这些作品在实际的音乐生活中几乎没有发生什么影响。

30 年代客居在日本的台湾作曲家江文也，在不同的条件下也为中国钢琴音乐的发展作出了他自己的贡献。从 1934 年至 1939 年，他曾创作了一系列钢琴作品，其中以《五首小品》、《三舞曲》、《十六首断章》、《北京万华集》较突出。这时期他的钢琴作品大多采用小品套曲的形式，并以其大胆运用西方现代

创作技法（主要是穆索尔斯基、印象派、巴托克、齐尔品等作曲家的创新经验）表现具有明显东方色彩的音乐，曾受到齐尔品以及当时国际乐坛的注目。这些作品也生动地反映了他对现实生活的点滴感受，音乐语言丰富生动，艺术构思大胆新颖，充分表现了江文也当时惊人的才华和创作热情。

40年代江文也又写了一些钢琴作品，当时他已回到祖国、定居北京。这时他开始对写作大型套曲进行了认真的探索，先后写了《小奏鸣曲》、《第三奏鸣曲“江南风光”》、《钢琴叙事诗“浔阳夜月”》、《第四奏鸣曲“狂欢日”》、《钢琴奏鸣曲“典乐”》等。在这些作品中，江文也开始有意识以中国传统音乐（特别是民间器乐）作为自己创作现代钢琴音乐的基础。在这些作品中，中国传统器乐（筝曲、古琴曲、琵琶曲等）及其演奏，对他的影响比较明显，而西方现代创作技法对他的影响却有明显的减弱。同时，早期他曾受日本音乐和日本现实生活的影响，也有明显的减弱。按照江文也自己所说，是他有意识为了发扬中国传统精神而作的坚决“舍弃”，反映了他当时对融合中西两种不同的音乐文化的个人认识，和他对融合这两种不同体系的音乐的矛盾所采取的方针。

40年代，在钢琴创作方面作出贡献的还有丁善德。他先后创作了组曲《春之旅》、《中国民歌主题变奏曲》、《序曲三首》等。丁善德的作品，钢琴语言比较丰富，对钢琴演奏技巧的发挥也较好。如在《春之旅》末乐章“晓风之舞”中，他为了突出一段旋律的效果，大胆运用了当时其他中国作曲家还没有用过的、连续小二度附加音的进行。后两首作品则具有更鲜明的中国特色，主要以中国民歌或民歌风的曲调为基础、运用比较现代的西方多声技巧写成的。这两部作品写作于他留法期间，并在法国首演。说明即使在外国的环境、在外国的教师指导下，也是以创造出具有本民族特色的作品，才被看作是有艺术创新的表

现。此外，1946 年，瞿维以安徽民歌《凤阳花鼓》和河北民歌《茉莉花》的音调作为基础，创作了一首钢琴曲《花鼓》，作曲家在该曲的织体写作中突出了中国锣鼓的节奏，进一步增强了乐曲的民间气息和欢乐情景。这首作品在运用现代多声技法和发挥钢琴演奏技巧方面，也比 30 年代的钢琴作品有明显的提高。而这首作品恰恰是在客观环境相当困难的解放区的条件下写作的，作曲家并没有因为当时的客观环境限制而对借鉴西方创作的经验有所顾忌。

三四十年代其他器乐新创作中，以小提琴音乐的发展比较明显。最初一批作品有马思聪的《G 大调小提琴奏鸣曲》、小提琴独奏曲《摇篮曲》。以及冼星海的《d 小调小提琴奏鸣曲》等，其中以马思聪的《摇篮曲》(1935 年) 较突出。这些作品大多属于基本上按照西方小提琴音乐的模式创作的，作曲家大胆运用西方多声创作的经验，注意发挥小提琴演奏的技巧，但仍带有明显的西方音乐的影响。后来，马思聪在创作其《第二小提琴奏鸣曲》和《第三小提琴奏鸣曲》中，开始在个别乐章吸收中国的民间音调，但整首作品的音乐思维也还没有摆脱西方的影响。

1937 年，马思聪在深入学习民间音乐和不断深入生活的基础上，先后创作了他的小提琴成名之作《第一回旋曲》和《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》)。后来又先后创作了小提琴组曲《西藏音诗》，小提琴曲《牧歌》、《秋收舞曲》(原名《跳神》) 等。从这一系列作品中，马思聪不仅将中国民歌曲调作为这些作品的主题音调基础，而且努力使整首作品音乐的发展牢牢建立在民族音乐的基础上，从而成功地为中国风格的小提琴音乐开辟了一条新路。正如他自己所说："《绥远回旋曲》(按：即他的《第一回旋曲》) 与《绥远组曲》都是根据绥远民歌而作。从这两曲起，我开始进入利用民歌来创作的新途。"(引自马思聪

《创作的经验》一文）马思聪这种坚定地将中西两种音乐文化加以融合的努力，曾受到当时音乐界和广大音乐爱好者的一致肯定，也为中国小提琴音乐的健康发展奠定了真正的基础。

《西藏音诗》（1942年）是马思聪根据为一部电影《西藏风光》的配乐作为基础、另行创作的小提琴组曲。这部作品实际上没有引用西藏的民间音乐，作曲家也没有去过西藏，而是根据有关西藏的资料发挥自己的想象而写出的。因此，尽管作品的音乐优美动听，艺术形象富于色彩性，而且马思聪自己一直比较喜欢；但它给人的总的印象，有些接近于西方音乐家所写的东方异国情调式的音乐，不如马思聪当时所写的其他小提琴作品那么亲切、深刻、感人。这一点说明，作曲家对本国传统文化和传统音乐的掌握愈深，对与这些文化、音乐相联系的生活感受愈真切，他就愈能通过自己的艺术实践将中西这两种不同的音乐文化加以真正的融合。

除了马思聪的作品外，40年代冼星海还创作了一首十分抒情的小提琴曲《郭治尔—比戴》（又名《红麦子》）。这是作曲家客居苏联哈萨克共和国库斯坦内依所写的一组小提琴曲中的一首，这首作品以哈萨克民歌为基础，寄托了这位中国作曲家对哈萨克人民的深情。另外，值得注意的是，桑桐在1947年写了一首小提琴与钢琴合奏的作品《夜景》，这是中国作曲家运用20世纪西方现代无调性作曲技法所作的、最初的大胆尝试。即使在这具有明显西方现代风格影响的作品中，作曲家仍努力从中体现中国特有的韵味，说明作曲家对音乐创作民族化的重视。

室内乐本是一种提供具有较高艺术水平的音乐爱好者（包括专业音乐家在内）自娱的音乐体裁。因此，它的接受者一向就比较窄小，它在中国这块土地上的成长也比任何其他音乐体裁要慢。本世纪初，萧友梅在德国留学期间，曾最先为之写了几首习作性的重奏曲。后来，整整十几年间几乎没有人（包括

萧友梅自己在内）为此写过一部作品。后来，冼星海、江文也在国外学习期间，也曾写了少量此类作品①，但是，它们在国内也没有任何影响。真正对中国室内乐创作发展有一定影响的作曲家是马思聪，在这时期曾先后创作了《C小调第一弦乐四重奏》、《降B大调钢琴三重奏》、《钢琴弦乐五重奏》等。对这类作品的创作，马思聪最初也是基本上沿用西方此类体裁的模式和风格去写的，后来他才走上了选取中国民间音调作为基础的新路，对在这个领域将中西两种音乐文化的结合进行了最初的大胆探索。

另一个值得提出的作曲家是谭小麟，他在40年代初于美国留学期间，在著名作曲家欣德密特的直接指导下，先后创作了《小提琴、中提琴二重奏》、《管乐三重奏》、《弦乐三重奏》等。他比马思聪更重视运用中国的民族音调，力求创作出真正具有中国特色的、现代化的器乐重奏。他的这些作品，曾受到欣德密特本人、及当时美国音乐界的高度评价，欣德密特曾亲自参加了他的作品的公演。可是，由于他的早逝，在他回国工作期间未能将这方面的探索进行下去。

尽管由于种种原因，上述这些重奏作品在当时中国的音乐生活中都没有引起多大的影响，但是，他们的努力，终究为这一体裁在中国的初步扎根，奠定了最早的基础。

乙．交响音乐创作的初步探索

交响音乐是中国音乐家较早瞩目的一种西方的大型器乐体裁，萧友梅曾为了筹建我国自己的管弦乐队，为了发展中国的

---

① 当时我国音乐家所创作的室内乐作品，主要是冼星海的《d小调小提琴奏鸣曲》和为女高音、单簧管、钢琴所作的《风》，江文也的为女高音和室内乐所作的《四首高山族之歌》、为男中音和室内乐所作的《五首高山族之歌》、长笛和钢琴的《“典乐”奏鸣曲》等。但是，这些作品的乐谱大多已遗失。

交响音乐创作，作了最早的努力（如他在1923年就写了一部管弦乐《新霓裳羽衣舞》）。尽管这方面的客观困难重重，它始终并没有改变中国作曲家对发展中国的交响音乐事业的热情和努力。1929年黄自在美国创作了一首管弦乐序曲《怀旧》（作为他的毕业作品、首演于美国耶鲁大学，1930年在上海再次演出）。这部作品的成功，表明中国的作曲家是有能力掌握这种被认为是西方最高的音乐体裁的。

三四十年代，在交响音乐方面作出较大贡献的作曲家是冼星海和江文也。冼星海从法国留学回国不久，就萌生了创作大型交响音乐的想法。当时正值救亡抗日斗争日益走向高涨的年代，从客观环境讲是不具备写作交响音乐的条件。但是，冼星海认为要全面反映当时中国人民如火如荼的爱国斗争，最理想的艺术形式就是交响音乐。从1935年秋，他就决心着手创作他的《第一交响曲“民族解放”》，据说1937年春就开始动手写乐队总谱，中间历经战火流迁、延安窑洞生活、以及在苏联的艰苦岁月，他始终时断时续地写着，终于在1941年春全部完成了这部作品。接着他在十分困难的情况下，以不到四年的时间又先后完成了《第二交响曲“神圣之战”》、以及《满江红》等四部交响组曲（其中有两部未及配器）、交响诗《阿曼盖尔达》（未及配器）、《中国狂想曲》等。冼星海在从事这些作品的创作中，不仅注意了尽可能吸取中国的民族音调、节奏、音色等因素，不断探索交响音乐民族化的实验，他更注意将这一体裁用来反映和推动人民反帝斗争的现实。应该说，这是摆在当时中国作曲家面前的、一个相当艰巨的重要课题，是力图将中西两种音乐文化在更高层次上加以融合的艺术理想。遗憾的是冼星海所有这些作品写出后，连一次试奏的机会都没有，他的这些创作实验得不到实际演奏的检验和亲自作必要的修改，他就匆匆地病逝了。他的这一宏大理想只有留待后人去完成了。

江文也则完全处在另一种环境下进行自己的交响音乐创作活动的。当时他的作品写出后几乎都能在日本得到及时公演，从而使他积累了不少有关乐队写作的实际经验。在这十多年（从1934年至1949年）间，他先后完成了近二十部各种类型的交响音乐作品[1]。其中以《台湾舞曲》、《故都素描》（原名《北京点点》）、《孔庙大晟乐章》等作品，明显表现他力求通过现代交响音乐这一手段、来反映他对祖国大好河山和对祖国传统文化的深厚感情。显然，对西洋管弦乐配器技法的了解和掌握，江文也是大大超过了当时其他任何一位中国作曲家。如他的《台湾舞曲》，其乐队编制规模之巨大、和对各个乐器组在音响结合上所取得的均衡与丰满，都是在中国近代音乐史上所空前的。如果说在这首东方风格的大型作品中还能感觉出一些西方浪漫主义音乐风格的影响的话，那么他在1939年于北平创作的《孔庙大晟乐章》则以同样规模的乐队编制、开创了一种全新的风格。在这首作品中，他坚决地摒弃了西方交响音乐创作所习惯的语言和规范，努力寻找表现中国古代雅乐那种肃穆平和、纯净空灵的新的乐队语言和配器风格。以西方管弦乐的手段、表现出如此典型中国古代的音响与感情，这在中国近现代音乐史、甚至世界音乐史上，都是空前的。

1939年，江文也根据他1936年写的钢琴曲《十六首断章》选取其中的第4、11、12、14、16五首小曲（这也是江文也音乐创作中对祖国现实生活感受的最早记录）作为素材而写成了管弦乐组曲《故都素描》。在这部作品中，他以比较灵活精致、

---

① 江文也交响音乐作品数量很多，这里所提的是还保存有乐谱中比较突出的作品。根据有关记载，他还先后创作了《白鹭的幻想》（1934年）、《盆踊为主题的交响曲》（1935年）、《田园诗曲》（1935年）、《由俗谣的交响练习曲》（1936年）、《赋格序曲》（1936年）、《第一交响曲》（1940年）、《为世纪神话的颂歌》（1942年）、《碧空中鸣响的鸽笛》（1943年）、《第二交响曲"北京"》（1943年）等。但是，这些作品也大多已遗失。

充满色彩对比的配器，对他首次在中国街头巷尾所获得的各种印象作了生动的表达。这部作品首演于 1944 年，说明江文也后来又不满足于完全浸沉在中国古代雅乐的精神之中，他对现实生活中各种活生生的印象念念不忘。应该说，这部作品是我国三、四十年代交响音乐创作中，在艺术和技术上最有特色的一部代表作。遗憾的是，由于各种历史的原因，江文也的这些交响音乐作品与国内其他作曲家的创作、与国内的音乐生活几乎没有什么联系，因此它们对当时中国音乐创作的发展也没有产生任何实际的影响。

除了冼星海与江文也的作品外，在三四十年代所产生的中国交响音乐作品中，还有马思聪的《第一交响曲》、《第一小提琴协奏曲》、《欢喜组曲》，蔡继琨的《浔阳渔火》，张霄虎的交响诗《苏武牧羊》，郑志声的《早晨》、《朝拜》，贺绿汀的《晚会》、《森吉德玛》，马可的《陕北组曲》，以及丁善德的《新中国组曲》等。另外，长期居住在中国的俄裔音乐家阿夫夏洛穆夫，也曾以中国的题材和中国的民族音调写作了一系列交响音乐作品，其中以他于 1933 年所写的交响素描《北平胡同》（同年在上海首演）和《第一交响曲》（1940 年在上海首演）比较突出。

丙．各类民族器乐创作的探索

从总的讲，在三四十年代，中国的民族器乐基本上在其原有传统影响下比较缓慢地向前发展着，多数乐器所演奏的乐曲仍大多属于传统的曲目。但是，在刘天华的努力开拓和影响下，在相当一些音乐院校中，二胡和琵琶的教学已逐渐得到稳定的地位，专业的教师队伍也逐渐有所增加，这就为这两种乐器的新发展，特别是二胡新创作的发展，提供了最初的基础。这时期新创作的二胡乐曲数量不算少，其中较突出的有刘北茂的

《小花鼓》、《汉江潮》、《飘泊者之歌》，陆修棠的《怀乡行》，以及吴伯超的《秋感》(该曲在发表时采用了五线谱和钢琴伴奏的形式）等。这些作品的产生，都在不同的程度上受到新音乐文化（具体指即在西方影响下发展起来的中国近代新创作，特别是刘天华的二胡曲）的影响，而且各有自己的特色和创新。说明中国的民族器乐事业在它进入学校和专业音乐界之后，它们就必然会逐步取得新的进展的。但是，当时这些作品的艺术成就和社会影响，仍都没有超过刘天华。这里除了作曲家本人的创作才能外，能否像刘天华那样有意识在融汇中西两种不同音乐文化传统基础上进行大胆的艺术创新，是一个相当重要的关键。这时期四川的俞鹏曾写了一些二胡独奏曲，如《招隐吟》、《咏怀曲》、《南胡之狂想曲》、《d 小调即兴曲》等。从他的有些作品可以看出，他对吸收西方创作的经验比当时其他音乐家就比较大胆。但是，由于他的主要专业并非是二胡，加上他的英年早逝，对他的这些艺术创新的研究和推广，后来做得很不够①。

30 年代以来，古琴、筝等乐器，也逐渐被列入学校音乐教育的范围，但这方面的新创作几乎仍是空白。朱英在国立音专工作期间曾创作了一些琵琶独奏如《秋宫怨》、《长恨曲》、《五卅惨案》等，其中有的还在国立音专的学术刊物《乐艺》上得到发表。后来，杨大钧又先后创作了《蜀道行》、《征夫吟》、《忆长安》等。但是，这些新创作的琵琶曲，在艺术上比起传统的琵琶曲都还显得幼稚和平庸，因而，在实际音乐生活中，它

---

① 俞鹏（1917—1946），二胡演奏家、大提琴演奏家。浙江杭州人。早年曾随民间艺人学习二胡等，后随二胡演奏家储师竹学习，获得了对二胡艺术的全面掌握。1932 年入国立杭州艺术专科学校音乐系，师从著名俄籍大提琴演奏家舍甫礎夫学习大提琴，并以优异的成绩毕业。抗日战争爆发后，先后在四川省立艺专音乐科等单位执教（二胡与大提琴)。同时，他又先后创作了 9 首二胡独奏曲。1946 年因飞机失事逝世，年仅 29 岁。

们的影响并不大。此外，娄树华在传统乐曲的基础上写了一首筝曲《渔舟唱晚》，后来曾被视作筝的传统曲目而流传各地。贺绿汀在40年代初还曾为作为乐器改革新成果的十一孔新笛写了一首带钢琴伴奏的独奏曲《幽思》。总的讲，对于这些传统比较悠久的民族独奏乐器，当时所演奏（包括在院校中教学）的曲目，主要仍是大量的优秀传统曲目。

在广大民间艺人中间保存着大量技艺优秀的音乐人才，由于当时他们大多被迫生活在社会底层，他们的艺术成就常常无法传之于世。例如根据1950年的实际采访，曾记录了无锡民间艺人华彦钧（即瞎子阿炳）的传曲：二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙舟》。这些作品中有的（如《二泉映月》和《大浪淘沙》）无论在艺术上或是在演奏技术上，都达到了相当高的水平。像阿炳这样的民间艺人，他不可能像刘天华那样可以通过正规的学习去吸取西方音乐的经验和方法，他主要依靠对中国传统音乐的深入理解和掌握，结合自己对现实生活的深刻感受去进行自己的艺术创造。阿炳从现实生活中也接触到受西方影响的一些生活景象，如在他的二胡曲《听松》中，就有意识吸取了来自现实生活的、建立在自然大调主和弦基础上的、洋喇叭式的音调进行。

学校民族乐队和业余国乐组织的增多，必然推动一些音乐家（特别是民乐演奏家）积极投入有关民族器乐合奏的创作。其中影响较大的有吴伯超的《飞花点翠》、《蜻蜓点水》，甘涛的《霓裳羽衣曲》，张定和的《汉宫秋月》、《良宵引》，陆修棠的《潇湘夜雨》，黄锦培的《华夏英雄》、《气壮山河》，杨大钧的《梵山钟鼓》、《大地回春》，谭小麟的《湖上春光》，王沛伦的《灵山梵音》、《沛阳月》等。

这时期还有一些音乐家对民族器乐重奏形式也作了一些初

步的试探，如储师竹写了胡琴三重奏《长夜曲》，黄锦培写了笛子二重奏《锦缠珠》，杨大钧写了南胡二重奏《胜利曲》，林超夏写了胡琴四重奏《夜》，丁善德写了南胡、琵琶二重奏《霓裳曲》，王沛伦写了胡琴二重奏《青莲乐府》等。当然，这些民乐重奏曲同上述萧友梅、马思聪、谭小麟等人写的室内乐作品不是一回事，它们与欧洲的室内乐传统经验可以说是没有什么联系的，它们只是在演奏的形式上采取了这种少数几个人重奏的方式。

尽管这时期所出现的民族器乐合奏曲及重奏曲大多数属于试探性的作品，各有其在艺术上明显的不够成熟的问题，但是这个历史现象的出现是值得重视的。它说明中国的音乐家（特别是从事民族器乐的音乐家）当他们接触了新文化运动后，他们在艺术思想上并不保守，他们在主观上也愿意像刘天华一样，以自己的艺术见解和自己的具体实践，在中西音乐的结合中为我国民族音乐的发展作出新的贡献。

4，各类歌剧、舞剧创作的初步探索

20 年代黎锦晖的儿童歌舞剧，直接影响了 30 年代一些音乐家对创作小型歌剧（包括带音乐的活报剧等在内）的兴趣，如聂耳写了《扬子江暴风雨》，任光写了《洪波曲》，向隅等人集体创作了《农村曲》等。这些作品大多接近于简单的话剧，加上小型乐队的配乐和较多的插曲。一般讲，它们的音乐还缺乏真正的戏剧性、而保留较明显的歌曲性。但是，这些作品在当时仍比较受群众的欢迎，因为它们与具体的情节、人物有紧密的联系，又结合戏剧的表演，比单纯的音乐作品更易于为人们所理解。

但是，人们还是不满足于这些比较简单的艺术形式，而希望能产生真正具有更强表现力的中国歌剧的产生。从 30 年代后

半起，先后有一些作曲家对此作了各种试探。其中比较重要的作品有：陈田鹤的《荆轲》（1937年，未完成），陈田鹤、钱仁康的《桃花源》（1938年），冼星海的《军民进行曲》（1939年），张昊的《上海之歌》（1939年首演于上海），钱仁康的《大地之歌》（1940年），张胥虎的《木兰从军》（1940年），以及黄源洛的《秋子》（1941年）等。其中以《军民进行曲》和《秋子》分别在延安和重庆上演后，在社会上引起较大的影响。这些歌剧的题材大多与当时的抗日战争有一定的联系，其音乐则基本上都是按照西洋歌剧的模式进行创作的。尽管当时的中国作曲家在音乐语言和风格（特别对一些戏剧性较强的音乐段落）如何消化这种西方的大型综合艺术形式，还存在这样那样的不够成熟的问题，人们还是肯定这些作品的产生。因为，它们终究鼓舞了大家对发展中国歌剧创作的信心和决心。问题主要是在艺术上如何将这源自西方的艺术形式进一步与我国的传统文化相结合，和如何适应广大观众的审美习惯。从中西两种不同的音乐文化传统的差异讲，歌剧要比交响音乐、大合唱等艺术形式更为突出，正像中国的戏曲艺术对大多数西方观众觉得陌生一样。尤其要从艺术创作上熟练地消化和融合这两种不同的音乐文化传统，还需要有相当长的实践摸索过程，同时，要使广大观众在艺术审美上接受这种新的艺术形式，也要有一个较长的熟悉过程。

1943年春节在延安掀起的“新秧歌运动”中，出现了一批题材和形式都与过去有明显变化的新秧歌剧，如安波的《兄妹开荒》（1943年），马可的《夫妻识字》（1944年），刘炽等人的《减租会》（1944年）等。这类作品的音乐，不仅广泛吸取了陕北地区的民间歌舞、地方戏曲、说唱音乐等民间艺术形式因素，还融入了群众歌曲的音调。如《兄妹开荒》中的终场和《团结就是力量》的终场。

新秧歌剧的创作对推进音乐家与民间传统音乐、及与现实生活的结合上打开了思路，它比直接吸取那些程式性较强的传统戏曲（如京剧、梆子、秦腔、川剧等）要自然灵活得多。但是，秧歌剧是剧情比较简单、角色比较少的广场歌舞剧，它难以同歌剧艺术所包含的丰富的表现力相比。因此，当后来尝试创编大型秧歌剧（如《周子山》、《牛永贵负伤》等）时，就明显暴露出它们在丰富的戏剧内容同简单的艺术形式上的矛盾，出现了所谓“话剧加唱”的现象。这些问题直到后来延安“鲁艺”集体创作的歌剧《白毛女》过程中，才得到了较好的解决。歌剧《白毛女》的音乐，既没有完全套用西洋歌剧的程式，又不受某一种传统艺术的程式的束缚，它是在广泛吸取我国各种民间音乐（如河北、山西等地的民歌，民间佛曲，秦腔、河北梆子的音调，民族器乐的牌子曲等）的音调基础上，审慎地融合了西洋歌剧的各种技法经验(如对主要人物采用主导主题，现代多声作曲技法，以及广泛运用独唱、重唱、合唱、伴唱等演唱形式，和管弦乐的伴奏与民族乐器作为色彩性乐器的加入等)，全面进行融合的产物。特别是歌剧《白毛女》在艺术上初步成功地解决了对剧中人物形象和性格的音乐刻画，以及对唱腔的戏剧化问题。其中特别对杨白劳和喜儿的音乐刻画是比较成功的。

因而，歌剧《白毛女》的产生，意味着中国歌剧创作经过几十年的摸索，终于获得了一次质的飞跃，开辟了一条比较适合于中国国情的、受到广大群众欢迎的歌剧发展道路。当然《白毛女》也仅是将西洋歌剧与中国传统音乐取得较好融合的第一步，它本身在艺术上也还存在一些有待继续深化和提高的问题。在《白毛女》之后，又产生了一批新的歌剧作品，如罗宗贤、黄庆和等人作曲的《刘胡兰》，梁寒光、高介云等人作曲的《赤叶河》等。不过这些歌剧的音乐，在艺术的完整性上，都比

《白毛女》要显得逊色。

在中国的歌剧和舞剧创作发展过程中，长期居住在中国的俄裔音乐家阿夫夏洛穆夫(Aaron Avshalomov)曾对此作出了自己的贡献。早在20年代他就开始以中国的题材写了一部歌剧《观音》(首演于1925年)。这部作品的题材、人物、服装、以及舞台美术，都依照中国传统戏曲的模式，而其音乐则仍依照西洋歌剧的模式。30年代期间，阿夫夏洛穆夫又先后完成了两部舞剧，即《琴心波光》(首演于1933年5月)及《古刹惊梦》(又名《香篆幻境》，首演于1935年3月)。这两部作品在音乐上开始重视体现中国的民族风格。阿夫夏洛穆夫有意识地吸取中国京剧的各种表现因素(如音调、节奏、特殊音色的伴奏和演技动作等)，因而当时就曾给鲁迅、傅雷、聂耳等人留下较深的印象。40年代，阿夫夏洛穆夫又通过将音乐、歌唱、对白、舞蹈熔于一炉的音乐剧形式，以民间传说“孟姜女万里寻夫”为题材，以民间小调《孟姜女》为基本音乐素材，参照了西洋歌剧的结构，运用大型管弦乐队的伴奏，创作了一部大型音乐剧《孟姜女》(又名《长城》，首演于1945年11月)。几十年来，阿夫夏洛穆夫一贯致力于在融合中西两种不同的音乐文化基础上发展中国歌剧和舞剧的努力，曾得到上海进步文化界的关心、支持和赞扬。但阿夫夏洛穆夫终究是一位长期居留在中国的外国音乐家，他无法像当时大多数中国音乐家那样对中国的传统文化有深刻的理解，也不可能像一些中国音乐家那样逐步走与广大群众相结合的道路。因此，他的这些作品的实际影响，还只局限在一个较小的范围。

综上所述，在三四十年代，中国的新音乐文化的建设由于同当时中国人民的政治斗争取得了更为紧密的联系，它的发展也呈现出一片新的景象。特别在进一步学习西方音乐文化的经

验、发展和提高中国的音乐教育事业、推进中国的音乐创作等方面，都大大超出了过去的水平。与此同时，专业音乐工作者、特别是作曲家对有中国特色的音乐文化的创造，还必须自觉地加强对中西两种不同的音乐文化的继承和借鉴，并通过联系实际的艺术实践努力，在不断促进这两种音乐文化的融合的过程中发展我国的新的音乐文化事业。这阶段中国音乐文化发展的历史事实也证明了这一点。

聂耳歌曲创作的艺术特征、成就和影响

题注：这是作者为中华民族文化促进会所编的《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》所写的一篇专题论文。该论文集于1994年12月由重庆出版社正式出版。

音乐和其他艺术：诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊，大众必然会要求音乐的新的内容和演奏，并作曲家的新的态度。

——聂耳

这次"20世纪华人音乐经典"评选了三首聂耳的歌曲，即《义勇军进行曲》、《码头工人》、《毕业歌》。事后我们曾听到不少反映，有人认为还应将《铁蹄下的歌女》选入，有的则认为《大路歌》也应列入，等等。事实上在作品推荐、提名的过程中，聂耳的歌曲确实不止上述三首，但为了从全面考虑，尽可能不要在一位作曲家作品中选得太多，艺术委员会才作出了原则上一人一曲，对少数影响突出的也不要一人超过三首的规定。如果没有这一规定，聂耳的歌曲肯定还有一些会被选入的。

当我们翻开欧洲音乐史，常常会对莫扎特敢于向萨尔兹堡

大主教提出辞职、决心彻底改变艺术家作为封建阶级奴仆的地位，表示无比的敬仰；我们也对贝多芬敢于藐视那些狂妄自大的王公贵族，敢于在拿破仑的侵略军横扫欧洲的时刻明确表明他热爱自己的祖国、反对外国的侵略，表示由衷的崇敬。因为，正是这种崇高的思想推动着这两位艺术大师在艺术上走向成熟，朝着为全体人民的自由、解放、幸福、欢乐的新目标，爆发出人类的精神的火花，写下了他们一生中最伟大的作品（如歌剧《费加罗的结婚》、《唐·璜》、《魔笛》、《菲德里欧》、《“朱彼德”交响曲》、《“英雄”交响曲》、《“命运”交响曲》、《“合唱”交响曲》等等）。其实，无论中外古今、不管是音乐家还是文学家，在其艺术思想上，是不是真正决心为大多数人民群众、特别是被压迫被剥削的劳动群众的解放作出贡献，是非常重要的一步。当然，更重要、更难的是他能不能创造出既能为群众所接受、又能为群众所喜爱的、具有高度艺术水准的艺术作品。尤其对歌曲创作来讲，并不是只要有一首好的歌词，就必然能写出符合歌词要求的、真正能为大多数人民群众所接受和经得起历史考验的、具有高度艺术水平的音乐的。

聂耳生活在中华民族灾难深重的年代，但他以自己的歌声冲破了全民抗日斗争前夜的黑暗，像暴风雨中的海燕一样翱翔高歌。半个多世纪以来，聂耳的歌声始终激励着中国人民和世界一切被压迫的人民，向着光明的未来，勇往直前！半个多世纪以来，聂耳的歌曲，其影响之大、之长，超出于他同时代的任何其他作曲家的作品，这已为历史所证实，为人们所公认。现在摆在我们面前的一个任务，是应进一步从理论上对聂耳歌曲创作的艺术特征、成就进行更深的探讨。

一、关于艺术形象的塑造

任何艺术形式都是通过艺术形象的塑造来表现的，缺乏生动形象的艺术品总是十分苍白无力的。如何在音乐创作中，特别是比较短小、集中、富于概括性的歌曲体裁中，通过塑造丰富多彩的形象来反映人们的生活现实和思想感情？显然，仅仅是一些好听的旋律并不能自然地成为一首优秀的歌曲。只有当这些优美的旋律与歌词所要求的形象和感情相统一时，人们才会认为这是一首优秀的歌曲。聂耳的歌曲之所以会给人们留下那么深刻的印象，首先就是因为聂耳的歌曲创作具有十分丰富、又非常生动鲜明的形象性，从中显露了他在音乐创作方面的超群的艺术才能。

1、关于劳动群众的形象刻画：

首先，在聂耳的《打砖歌》、《打桩歌》中，他就是通过直接捕捉工人在劳动生活中具有独特意义的音调（即号子的旋律和节奏）和“一领众合”或相互交替模仿的演唱形式，生动地塑造了这些工人的沉重、枯燥的劳动生活，以及他们那种坚毅、沉着的精神气质。这种构思的方法后来为许多作曲家所运用。

但是，在《大路歌》和《码头工人》中，聂耳却将号子式的音调和节奏凝聚成作品展开的主题或动机，通过对这些主题或动机的展开，将听众引入特定的劳动生活环境，并从中又尽情去抒发这些劳动群众的沉着、坚毅、豪迈的基本性格，以及他们的内心感情。如《大路歌》开始 4 小节的引子和最后 8 小节的尾声是建立在同一动机基础上的号子式音乐。但是，歌曲的第一段（第 5—16 小节）的音乐，在音调上可以看出引子那种号子式的动机已被压缩成半小节的演唱“衬词”的句尾，而

作为形象展开的主要部分则放在刻画这些为人类自由解放而齐步向前的劳动群众的宽阔的内心世界了。歌曲第二段的音乐是第一段主题的变奏性展开，但这里聂耳连那半小节的号子式的“衬词”也干脆给去掉了。显然，作者在这里对刻画形象上进一步着力于这些劳动群众内心感情的抒发。当然，在尾声中聂耳又再现了引子的主题，回到劳动生活的意境中作结束，使歌曲的音乐达到首尾呼应。

《码头工人》的音乐也是既有反映工人劳动生活的特定主题，又有着重抒发工人内心感受的特定主题。全曲音乐形象的塑造正是在这两个不同主题的交替和各自展开的基础上完成的。聂耳以回旋性的结构原则（具体分析详见228—229页）将全曲有起有伏、层次分明地展开，感情的力量一浪高一浪地向前推进。

在《开路先锋》中聂耳几乎完全摆脱了与某种具体劳动生活的联系，而把艺术形象的塑造全部集中于对劳动群众内心感情和精神气质的展示。在这首歌曲中虽然自始至终贯穿了有力的节奏和规则的律动，并且还运用了“一领众合”的演唱形式，从中可以体现出他与群众劳动生活的内在联系，但是，歌曲的旋律却同任何具体的劳动号子没有直接的联系。显然，作者所着意创造的并非指某种具体的劳动生活意境，而是对我国整个劳动群众形象的高度概括。
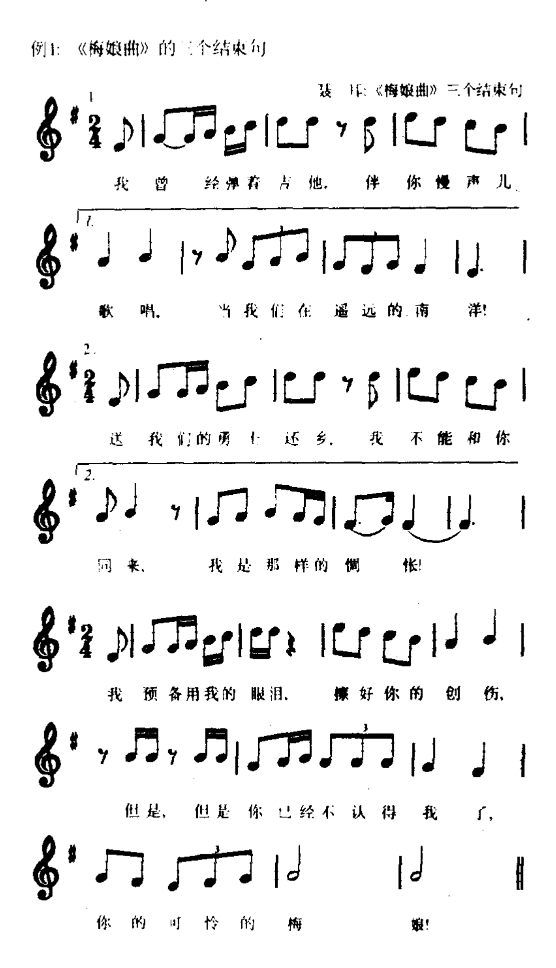
特别需要指出的是，在上述这些作品中，聂耳不但深刻、形象地揭示了处在帝国主义和国内反动统治双重压迫下我国劳动群众仍被迫承受沉重劳动和被剥削、被压迫的痛苦生活现实，而且更突出了他们内心中不断增长的强烈愤怒和仇恨，以及他们迫切要求反抗的坚定意志，和他们已经具备了解放自己、改造社会的巨大的潜在力量。在我国近代音乐史上聂耳并非是开辟这一题材领域进行创作的首创者，在他之前赵元任就创作过

《劳动歌》、《卖布谣》、《织布》等反映劳动群众生活和思想感情的作品。但是，聂耳确实是第一位真正力求与我国劳动群众站在同一个立场上，准确而深刻地塑造具有当时时代特征的我国劳动群众形象的突出代表。恐怕直到现在，在我国的作曲家中还没有人能在这一点上超过聂耳的艺术水平。

2、关于妇女形象的刻画：

自古以来，在中外的文艺创作中，塑造妇女形象、反映妇女生活和思想感情的作品总要占相当的比重。尤其在诗歌和音乐（主要指抒情性的独唱歌曲和艺术歌曲）中，这一类作品又常常与对爱情的抒发分不开。如聂耳的《梅娘曲》（话剧《回春之曲》的插曲）就是一首抒发爱情的独唱曲。根据剧情的要求，这首歌曲不仅要表现出梅娘对自己情人真纯的爱，还要表现出她对以往幸福的回忆、对因情人参加抗日斗争受伤而丧失知觉和记忆的痛苦，以及她想利用唱歌来唤醒他的殷切期望和最后的失望。要准确塑造好这个形象，就应该全面考虑梅娘当时这些复杂的心情。聂耳首先以温暖、平和、优美、充满深情的音乐,并吸收南洋民歌所常用的自然大调的调性特点来进行创作。显然这样的音乐是符合梅娘这一出身自南洋富户的女青年的身份和基本性格的。当然，聂耳并没有停留在这一步上。因为，当时的梅娘以及她所面对的现实已与三年前大不相同了。这里必须把埋在梅娘心底的痛苦作适度的（但绝不能是夸张的、戏剧性的）表现。聂耳首先以接近于南洋民歌的分节歌和比较温暖、优美的旋律将这首歌曲的基本性格（也就是梅娘的基本面貌）作为歌曲的基础。但是，他巧妙地利用分节歌的三个不同的结束句，很有分寸地将梅娘从沉浸在对过去幸福的回忆、进而面对痛苦的现实而又抱着能唤醒情人的期望所交织的内心惆怅，一直到因失败而控制不住的失望和痛苦的抽泣，一步步地作了简

洁细致而又层次分明的刻画。这里充分表现了聂耳在音乐创作上的突出的才能和熟练的笔触：



但是，聂耳对这一类作品的创作，也将重点放在通过各个侧面反映我国被压迫妇女阶层所遭受的种种痛苦和不幸，从中

更进一步揭露社会的深刻矛盾。其中有反映纺织女工的组歌《新女性》，反映农村贫苦妇女生活的《塞外村女》、《飞花歌》、《采菱歌》，以及反映城市被迫卖艺的贫苦妇女生活的《铁蹄下的歌女》、《走出摄影厂》、《一个女明星》等。《塞外村女》（电影《逃亡》插曲）叙述一位农村少女为了生存被迫在寒冬腊月、风雪交加中给地主推磨时的内心感受。这曲接近于江南民间小调，风格清新、旋律婉转优美，又透发出隐隐的伤痛，非常恰当地塑造了这样一个十分可爱、十分令人同情的农村少女的淳朴形象。全曲仍以一般民歌的分节歌的形式来结构，其中前两句歌唱部分后都插进一句风格相仿、乐节相等的器乐过门，两者相互呼应对答，更增添了一种朴实秀丽、宁静深情的美。

《铁蹄下的歌女》（电影《风云儿女》插曲）的音乐就与之很不一样。影片叙述一位从北方流落到上海的农村少女，开始在一些热心的进步朋友帮助下还能得到入学的机会，但在国内外社会矛盾尖锐的冲击下，她又孤身一人被迫在一个歌舞班里靠到处流浪卖艺为生。正是在这样的背景下出现了这首插曲。歌曲的音乐仍建立在一个富于民间气息又优美动听的主题基础上，但作者以一些具有独特性格的装饰音、以大幅度起伏的旋律进行、以及长短对比明显的节奏变化，使歌曲的音乐性格带有强烈的戏剧性、并蕴含着一种极其深沉的悲愤和不平。显然，以这样的音乐来表现这位身世不幸的少女那种压抑不住的痛苦激情是符合这一剧中人物的独特性格要求的。值得注意的是，聂耳在歌曲进行过程中还有意识插入节奏比较整齐、性格昂扬的进行曲音调，表现在这位少女的内心对当时祖国、民族的危亡也抱着深切关注的爱国热情，进一步揭示了她内心的善良、崇高的一面。应该说，聂耳对这些受尽生活折磨的、被侮辱被损害的女性的形象塑造是相当深刻的，在中国近现代音乐史上也是空前的。

3、关于青年的形象刻画：

青年学生题材的歌曲在聂耳的全部创作中数量不多，除了前述的《梅娘曲》外，还有《毕业歌》、《告别南洋》、《慰劳歌》、《春回来了》等。但是，这几首都是反映我国30年代进步青年精神面貌的不可多得的代表作。其中社会影响最大的是《毕业歌》(电影《桃李劫》主题歌)。这首歌曲以昂扬乐观的音调以及一往无前的气势和进行曲的节奏，生动地刻画了我国进步青年在历次斗争中总是走在最前列的那种充满活力、朝气蓬勃的艺术形象和精神气质。《告别南洋》、《慰劳歌》、《春回来了》与《梅娘歌》均是聂耳为田汉的话剧《回春之曲》所写的插曲。这里作者力图通过剧中不同经历人物的遭遇、多侧面地反映处在这个黑暗年代中我国青年所遭受的不幸和他们始终坚信未来的内心激情。因此，这四首歌曲的音乐除了保持一般青年的共同的性格特征外，它们又各具不同特色。在《告别南洋》中着重表现了剧中革命青年维汉对生活、对爱情幸福的向往，以及他们为了祖国人民的利益不惜牺牲自己一切的崇高品质。全曲的音乐既充满了豪迈宽阔的气息，又洋溢着真挚动人的深情。《慰劳歌》是一首场面性的乐曲，也是聂耳作品中唯一的一首以说白与歌唱相结合的、将朗诵性的叙事歌曲与战斗性群众歌曲相结合的、非常富于独创精神的音乐作品。

4、关于儿童的形象刻画和其他：

人们往往以为聂耳仅只写了一首儿童歌曲《卖报歌》，从而对这唯一的儿童歌曲写得那么成功感到非常惊讶。其实聂耳除此之外还先后创作了《卖报之声》、《小野猫》、《牧羊女》、《雪花飞》、《小工人》等。聂耳是非常喜爱少年儿童的一位艺术家，

在他1931年12月6日的日记中曾这样说:“我欢喜与小孩在一块玩，这是我的特性。我爱小孩甚过于爱我的爱人。因为他们是纯净而天真，随事没有虚伪地说和做。他们是世界上最值得爱的人们。”天真、开朗、活泼、真诚，富于形象性和接近于口语化，是聂耳一些儿童歌曲音乐的共同特点。但它们也还有各自的个性。《小野猫》突出的是其天真、活泼的稚气和比较富于形象性的描绘;《小工人》突出了它的爽朗朴实、略带诙谐的特点;而《卖报歌》则更突出其朝气勃勃的乐观性格。在另一些歌曲(如《雪花飞》、《牧羊女》、《卖报之声》)中聂耳则突出了儿童那种纯洁、可爱、诚挚的另一面。这些歌曲的旋律大多比较流畅、优美、抒情。尤其是《雪花飞》可说是聂耳这一类儿童歌曲中的一首突出的代表作。附带说一点，从聂耳的儿童歌曲创作中可以看出，他得益于黎锦晖儿童歌舞音乐的影响是比较明显的。

在聂耳的歌曲创作中还有几首过去因演唱、介绍不够而被忽略了的，其实这些歌曲也都各有自己的艺术特色和生动的形象，也是他创作中的好作品。如《饥寒交迫之歌》(为独幕剧《饥饿线》所写的插曲)就是一首旋律优美、充满深情的摇篮曲。聂耳成功地通过这首作品表现一位贫苦妇女对自己的婴儿被迫不幸挨饿所流露出的深沉的爱和痛苦。另外，《白雪歌》则是一首很独特的、具有我国民间说唱性的讽刺歌曲。

综上所述，可以看出聂耳不仅是一位善于以各种艺术手段塑造各种各样栩栩如生的艺术形象的音乐天才，更重要的是，他真诚地、深刻地表现了当时仍处在社会底层、又战斗在斗争前列的中国各被压迫阶层人民的生活、思想、感情和愿望，并给他们以鼓舞、力量和信心。聂耳歌曲创作中的这些生动的艺术形象，正是正确反映我国30年代各种社会矛盾错综复杂交织在

一起的典型写照。

二、关于艺术形式的创造

艺术的生命在于创新，一部艺术史也可以说是不同时代的艺术家不断进行艺术创新的历史。任何艺术作品都是通过艺术家根据传统的艺术经验，加上他根据生活、时代和作品内容的要求，创造性地进行大胆创新的具体实践，通过具体的新的艺术形式来具体体现的。因此，任何具有创新精神的艺术作品，也可以说是艺术家对新的艺术形式的创造。从《聂耳日记》中对此曾有过这样的一些认识：新的音乐（按：指反映大众要求的音乐）要求作品有新的内容、形式和作曲家的新的态度（按：指立场、观点和方法）；作曲家应根据生活提出的新的要求进行大胆创新，为传统的音乐艺术灌注新的生命，等等。他在歌曲创作上所表现出的大胆创新，比较集中体现在“对歌词与曲调的结合”，以及“对歌曲结构原则的新的探索”这两个方面：

一、人们往往认为歌曲创作中词与曲的结合，主要目的仅在于为了使唱者觉得顺口、使听者便于理解。这就要求作曲家对歌词语言的声韵节奏、甚至不同地方语言的特殊语调特点有足够的了解和掌握，并善于在创作中写出与之相契合的曲调。关于这一点过去赵元任曾在其《新诗歌集》中专门有所论述。聂耳也确实对此比较重视，他曾多次与黎锦晖讨论过这一问题，并对黎锦晖的见解很佩服。我们发现在聂耳的歌曲创作中确实比较重视这一点，如他的《前进歌》就是一个典型的例子。当然，对此也不能很机械地去做，将歌曲的音乐创作降低为“依字填曲”。赵元任曾说过：作曲家在歌曲创作中是应该重视词与曲的结合的，但它本身不是创作的目的。作曲家进行创作的目的还是为了通过塑造形象来反映生活、表达感情。有时有些歌曲的
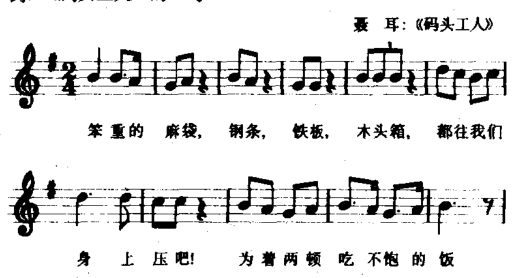
艺术处理，从表面、孤立地去看，仿佛是违背了词与曲相结合的原则，但从音乐塑造形象的整体去观察，这些艺术处理恰恰正是为了更好地体现歌词内容的要求。如聂耳的《义勇军进行曲》中有一句“中华民族到了最危险的时候”，聂耳所写的曲调在“中华民族到了”之后加了一个休止符，使它与后面的歌词“最危险的时候”给割断了。当时就有人认为这是聂耳在创作上的一处“败笔”，因为造成了“破句”。其实，聂耳的这个休止符加得非常妙。正是加了这个休止符，使“到了”这两个字大大增加了分量，并使后面的“最危险的时候”也给显著地突了出来。因此，这不仅不是聂耳的“败笔”，恰恰正是他对词与曲的结合进行独创性考虑的体现。

类似的例子还有《自卫歌》，开始一句“拿起一切拿得到的枪，上前!”聂耳对开始几个词都以一字一音、严格按照词句的节奏来配。但他对“上前”的“上”字，在节奏上作了夸张，运用了一个二分音符。如果孤立地按歌词本身的节奏要求，是不该那样处理的。然而，作者这样的处理正是突出了歌词语气和情感的要求，使人们唱起来（或听时）增添了一种极其强烈的紧迫感。

聂耳在创作中还表现出他很善于运用休止符。休止符虽然是无声的，但它在音乐作品中的作用绝不仅仅是为了划分乐句乐节，或是为了使歌唱者获得停顿来换气。有经验、有创造性的作曲家，常常善于将或长或短的、无声的休止，同具有特殊节奏的有声旋律巧妙地结合起来，以突出曲调的音乐表现力。如聂耳的《码头工人》中有一句歌词：“笨重的麻袋、钢条、铁板、木头箱，都往我们身上压吧”聂耳在“麻袋”、“钢条”、“铁板”、“木头箱”、“压吧!”这五个短语后面都用了占半小节的休止。在一个乐句中连续运用五个休止确是非常罕见的，但它恰使音乐发展所表达的情绪步步高昂，一直引向到最高点，然后

作了斩钉截铁式的煞住，非常形象地表现了这些码头工人即将爆发的满腔怒火，以及蕴藏在他们内心的巨大力量：

例2:《码头工人》的一句



另一个例子是在《梅娘曲》中，当梅娘唱到第三段歌曲时，她的情人还没有恢复知觉，梅娘实在忍不住内心的伤痛而抽泣了起来。聂耳为了表现这种强忍又忍不住的悲痛，巧妙地将歌词“但是，你已经不认得我了”中的“但是”重复了一遍，并且运用休止符将这两个“但是”切开。这个艺术处理正好将梅娘当时这种痛苦欲泣的情景作了生动的描绘（参阅221页例一中的第三段的结束句）。

二、我国的诗词向来很讲究韵律结构美，这对我国各种民间歌曲以及各种戏曲音乐和说唱音乐的发展都有非常深刻的影响。也影响到许多歌曲作者，比较喜欢选择结构上比较规整的诗词作为歌词来配曲。因为，这些结构上比较规整的歌词比较容易同各种传统的歌曲形式结构原则相结合，也比较容易给听众一种形式上的完整、对称、均衡的韵味和美感。

可是，到30年代前后，当反革命的屠刀和帝国主义的炮火，成千成万无辜百姓的血和泪、贫苦劳动者的呻吟和呐喊，以及爱国者发自内心的呼号和抗议，交织成一曲曲充满激情和愤怒的时代交响诗时，使不少面向现实的30年代的诗人、艺术家又开始探讨以新的形式来表现新的时代特征和人们炽热的感情。

于是，一首首扣人心弦、发人深省、语调铿锵的新时代的自由体诗篇闪耀在中国的诗坛，闪耀在人们的心中。

聂耳就生活在这样的充满矛盾、充满悲痛和愤怒的时代洪流之中。他亲眼见到了这血和泪的一切，他亲耳听到了这愤怒和呐喊的一切。他决心要为之作曲、“替大众呐喊”，他立志要根据人民大众的要求，为音乐创作的发展灌注新的生命。他出色地去探索能够适应这些自由体新诗的新的歌曲形式和新的乐思展开的结构原则。《义勇军进行曲》就是一个突出的例子。这首歌词无论其内容、感情、和语言都可说是当时难得的佳作，但要把它谱成歌曲却非易事。因为，按惯用的各种歌曲模式都无法适应这样一首几乎没有相同字数、又难以分段的自由体诗歌。但是，音乐却是各门艺术中最讲究结构均衡统一、明晰严谨的一种艺术。这就要求作曲家必须从音乐创作上给以创造性的“安排”（即艺术处理），以使这些长短不一的词句统一在一个结构严整的艺术形式中。聂耳首先创造性地采取了通过“短小动机作一贯发展”的原则来构思全曲的曲调进行。这首歌曲的基本主题，就是歌曲一开始六小节军号吹奏的前奏，其中包含两个带有特性的短小动机，即一个是附加六度音的主和弦的琶音进行，另一个是属音到主音的四度跳进。后面整个作品的曲调进行，都是在这两个短小动机基础上展开的。由此可见，聂耳实际上是引用了一般器乐创作的主题展开原则来进行创作的。聂耳正是运用了这种“以短小动机作一贯发展”的方法，又巧妙地运用主题的呈示、展开和再现的原则，把这样一首典型的自由体新诗以音乐的形式重新结构成既有动力性发展又有统一思想的、一气呵成的严密整体。类似的情况还可以从《毕业歌》中看到。

《码头工人》的歌词也是一首自由体的新诗，这首诗不但写得有感情、有形象、有力量，而且段落层次分明、生活气息浓

郁。如何将这些行数、字数均不对称均衡的自由体诗句纳入音乐的结构呢？聂耳首先巧妙地将直接描绘码头工人劳动生活中那种沉重的步伐节奏和呼声，作为贯穿全曲的基本主题，而把四段分别叙述码头工人的痛苦生活和内心愤怒的歌词，通过作为同基本主题相对比、作补充的插部，实际上形成类似大型器乐创作中的回旋曲式结构。这首歌曲的结构的图式为：

A（基本主题，全曲开始4小节的乐曲引子）——B（第一插部，歌唱部分，共12小节）——A'（基本主题的扩充，劳动呼声，共6小节）——C（第二插部，歌唱部分，共11小节）——A"（A'的向上移位模仿，劳动呼声，共6小节）——D（第三插部，歌唱部分，共7小节）——A'（劳动呼声）——E（第四插部，朗诵及歌唱，共8小节）——A"（劳动呼声）

可以看出，基本主题随着歌曲情绪的起伏，作了一定的移位变化，但它的形象始终没有变，它像一条红线一样贯穿全曲，成为全曲中形象统一的因素。值得注意的是，这四个插部尽管各有自己的同基本主题相对比的性格和面貌，但它们在音调上却都同基本主题的音调有着广泛的内在的联系。

人们常常把音乐比作建筑，因为在各门艺术中只有音乐像建筑那样最讲究结构的严谨和结构的美。因此，一首成功的音乐作品，无论是大型器乐合奏曲、还是各种大小不等的声乐曲，它们动听的音响和感人的形象都必须有一个与之相适应的、精致而严谨的音乐结构。对一个真正的、有创造性的作曲家来讲，他决不是一些通用曲式规范和具体歌词的忠实“奴仆”，而是能自由驾驭它们的“能工巧匠”，是一位善于根据歌词内容和形象的要求灵活运用各种曲式规范和经验、并加以精心设计的“设计师”。聂耳一生留下的歌曲虽然不多，但他就在这些为数不多的作品里，表现了多么惊人的、善于根据内容要求去探索各种不同特点的艺术形式的才能和大胆创新的精神啊！从这个意义

上讲，称聂耳是一位“形式的创造者”，确实一点也不过分。

三、聂耳创作的意义及影响

> 他真像暴风雨前的一只海燕，骤然而来，悠然而去。从1932年到1935年这短短三四年中，用他豪迈明快、充满信心的歌声，对亿万受难的中国人民，表达他对革命暴风雨的预感。
>
> ——夏衍

“音乐应当在人的心灵上点燃起火花”，德国著名音乐大师贝多芬不仅说了这样的话，而且以自己的不朽音乐创作点燃了19世纪以来千千万万爱好自由、谋求解放的各国进步群众的心灵之火。在我国民主革命的最艰苦的岁月里，是谁最先以自己的音乐创作点燃起千百万革命群众心中的革命烈火呢？正是不幸早逝的聂耳。是他在我国革命大风暴快要到来的前夕，像一只“永生的海燕”那样，以自己嘹亮高昂的歌声，鼓舞着中国人民从苦难走向胜利！聂耳的音乐创作在国内外都具有极其广泛的社会影响。聂耳不仅把自己的歌曲艺术贡献于我国人民的革命斗争事业，使之成为在伟大的抗日战争中响彻全国的战斗号角，还以自己在艺术创作中所积累的经验为我国人民音乐事业的迅速向前发展开辟了道路。我们不仅从与他同时代的作曲家（如吕骥、任光、张曙、麦新、孙慎、孟波等）的作品中，可以看出其音乐创作的影响；我们更可以从无数他的后继者的音乐作品中看出他的音乐创作的深远影响。冼星海曾热情地指出：“他永远是个年轻的音乐家，他永远站在青年音乐家的前面，他已给我们开辟了一条中国新兴音乐的大路。”（见冼星海《聂耳，中国新兴音乐的创造者》，刊于1938年7月17日《新华日报》）

聂耳的同时代的战友、我国音乐界的前辈之一、上海音乐学院名誉院长贺绿汀曾很有感触地写了这些话：

> “1935 年某日，我在南京路走，从报上看到聂耳在日本不幸逝世的消息，真是晴天霹雳！一个充满青春活力的青年人，二十岁刚出头，就被无情的海浪一下子卷走了，永远不回来了。除了回忆，再也不能见到他，固然是痛苦的。但是他的歌曲鼓舞了全国人民的抗日热情，引起后代人对他的无穷怀念，他的形象始终活在人民的心里，还有什么更能比这使人感到宽慰的呢！
>
> 聂耳不幸早逝，是我国音乐界的一大损失，然而，聂耳以他的创作对人民革命斗争所作出的巨大贡献，却是我国音乐界的骄傲。聂耳是不朽的！”（见贺绿汀《回忆 30 年代的聂耳》，刊于《上海歌声》1982 年 2 期）

在抗日战争初期，著名的美国黑人歌唱家保罗·罗伯逊曾把聂耳的《义勇军进行曲》作为他当时音乐会演唱的保留节目之一，他曾深刻地向介绍给他这些优秀歌曲的刘良模说：“‘起来！不愿做奴隶的人们！’这不但唱出了中国人民争取自由解放的决心，也唱出了全世界被压迫人民、包括美国黑人在内的争取解放的决心。”（见刘良模《中国抗战歌曲在美国》，刊于《人民音乐》1982 年第 9 期）为此，他与刘良模组织的在美国的中国青年歌咏团合作录制了以“起来”（即《义勇军进行曲》）为题的唱片专辑。日本进步戏剧家、聂耳生前的友人秋田雨雀也曾指出：“聂耳的作品是属于中国民族的、劳工大众的，他是第一个成功地为中国工人阶级写作歌曲的作家，他不是出于对工

人阶级的怜悯和同情，而是出于相信工人阶级的力量。在这个意义上，他不仅是中国无产阶级音乐的先驱者，而且也是亚洲解放之声的号手。”(见韩冈觉《聂耳在日本》，刊于《纪念聂耳诞辰70周年文集》)

日本友好人士、《聂耳小传》的作者岩崎富久男教授曾热情洋溢地说：

“我作为一个日本人，非常羡慕中国有以聂耳、冼星海为代表的革命音乐传统。……他们的精神是跨时代的、不朽的，而这个精神的核心就是热爱祖国、热爱人民、为时代而创作。……聂耳和冼星海不仅属于中国人民，也属于日本人民。”他还说：“中国人民的八年抗战是可歌可泣的，抗日救亡歌咏运动是史无前例的。这段历史也必须让广大日本、特别是日本青少年知道。回忆过去，观察今日，才能使日本青少年更深地懂得日中友好的深远意义，使他们觉醒起来，珍视日中友谊，世世代代和中国人民真诚友好下去！”

江文也钢琴创作中的民族因素

题注：这是作者于1990年赴香港参加由香港大学亚洲研究中心和香港民族音乐学会所联合召开的"江文也研讨会"的一个专题发言。最初发表于由上述两团体所编印出版的《民族音乐研究》第3辑"江文也研讨会论文集"，原题名为《从江文也的钢琴创作看东西方两种音乐文化的交融》。后作者对此又稍作修改并更名发表于《中央音乐学院学报》1994年第1期。

一

有史以来世界文化的发展离不开各民族之间的相互交流和影响。这种文化的交流归根到底是各民族间经济、政治频繁交往的必然反映。而这种文化的交流和影响常常是延绵不断的，又是不平衡、不对等的。一般的情况下，总是发展较高的民族文化具有更大的吸收外来文化的凝聚力，同时它又具有对发展较低的民族文化以有力的影响。例如汉唐时代的中国封建文化已达到相当的高度，她就能很自然地吸收、容纳一切外族的文化以丰富自己；同时她又曾对当时还处于较低的日本、朝鲜等亚洲各国以至于某些遥远的欧洲、美洲等国的民族文化的发展，以深远的影响。可是，从18世纪以来的中国、包括其他亚洲国家

的文化，由于长期受封建政治、经济的束缚呈现出停滞不前的状况，而欧美各国的文化则随着资本主义的迅速发展有了明显的提高。这样，欧美各国的文化又给东方各民族的文化发展以强烈的影响。以音乐为例，从上世纪下半叶最先是日本开始有意识向西方学习，逐步建立了日本的近代新音乐；而中国则到了上个世纪末才比较明显地通过日本（当时称之为“东洋”）这个桥梁，也有意识接受了西方的影响，发展了中国的近代新音乐。可以这样说，近百年来中日两国音乐文化的新发展正是东西方两种文化相互交融的一个典型反映。而中日两国的音乐文化由于基本上属于同一体系，即“东亚乐系”（王光祈先生曾称之为“中国乐系”），彼此间的特征较为接近，它与以希腊为主的“欧洲乐系”，以及以印度、阿拉伯为主的“中亚、西亚乐系”则差异明显。

中日两国的音乐文化虽同属一个乐系，它们彼此之间又还存在着各不相同的民族文化传统的深厚影响而呈现出各自的民族特征。仅以音阶调式为例，中日两国的音乐虽然都是以五声性调式为其基本特征，但中国的各种地区性的五声调式又与日本的“律调式”、“都节调式”等民族调式不一样①。所以，这里所说的东西方音乐文化的交融是包含着许多复杂的因素的。它既存在不同乐系的民族音乐文化之间、与同一乐系不同民族音乐文化之间的相互吸收、借鉴，又存在着将这些外来的新因素与本民族的传统文化的交融、结合。近百年来，所有中国的音乐家在他们自己的艺术创造过程中，都离不开这种东西方音乐文化交融总潮的影响。他们正是在这样一种大的文化背景下发挥自己的才智，为了民族音乐文化的发展、为了人类音乐文化

① 这里所说的五声调式实际上也包括在它的基础上所衍变的六声、七声调式在内。这种情况中日两国都类似，只是各有自己的特殊的音阶排列而带有各自的民族特征。

的繁荣做出自己的应有贡献。

江文也是一位出生于台湾的中国音乐家。他早年在福建厦门接受了初等教育，13岁时就到日本学习，后来又在那里接受西方音乐的教育，步入了职业音乐家的生涯。他在28岁时开始定居北平，以一个中国的音乐家身份为本民族音乐文化的发展贡献了自己的一生。另外，江文也出生于1910年，当时台湾已处于日本帝国主义的统治之下，他很自然地接受了占统治地位的日本文化的强大影响，甚至于一度他还是以“日本”音乐家的身份处身于日本和世界乐坛。但台湾原本属于中国，台湾人中除了少数土著外绝大部分都是从大陆移居过去的中国人及其后代，他们对受日本帝国主义的压迫和奴役、被迫作为“二等公民”，这也是有其亲身体会的。这种矛盾的社会原因促使他一方面于1938年毅然受聘于北平师范大学的教职、欣然定居祖国，完全以中国音乐家的身份进行自己的音乐活动；一方面在一段时期内又仍与日本音乐文化界保持千丝万缕的联系。当然，在1945年抗日战争胜利后，整个台湾省摆脱了日本帝国主义的统治，回到了祖国的怀抱，这个历史性的改变更进一步加深了他对祖国的认识。所以，尽管在江文也身上有着台湾、日本、祖国大陆三方面的影响，而随着他年龄的增长，随着这几十年来中日两国政治历史的演变，江文也作为一个中国台湾音乐家的民族意识是在不断地加深。他既热爱自己的家乡台湾，更热爱自己的祖国——中国。

江文也及其一生的经历，使他先后接受了台湾、日本、祖国大陆三方面传统文化和民族民间音乐的熏陶。台湾虽然是他的出生地，但他在台湾居住的时间很短（主要是幼年时期）。后来作为家乡台湾对他的直接影响，就是1934年他参加“乡土访问音乐团”在台湾各地巡回演出和访问的几个月，在此前后他都是间接地接受台湾民俗文化的影响。因此，这方面对他的影

响，或多或少总带有一定的主观想象的成份。这一点从他所写的有关台湾题材的作品中也可以得到印证。江文也从 13 岁到日本，在那里接受了专业音乐的教育，登上了乐坛，并曾红极一时。因此，日本文化和音乐对他前期的影响要远远超过过去曾在日本学习过音乐的早期中国留学生（如沈心工、李叔同、萧友梅、刘质平等等）。1936 年间，他曾跟随亚力山大·车列浦宁（Alexander Tchwerepnine 即“齐尔品”）到过上海、北平，开始接触中国的民间音乐和中国的社会生活，并且在他当时的一些作品中反映了他对这些音乐和生活景象的印象。但是，当时他对中国民族风情和文化的认识也只是初步的，比较肤浅的。他对祖国文化传统的不断加深理解，以及建立真正的感情，主要是从 1938 年他定居北平后开始的。从此以后，他才真正与祖国的山河、民情、文化、音乐等等逐渐结成一体。也正是从那以后，日本文化、音乐对他的影响，特别是对他音乐创作的影响才明显地削弱，以致逐步走向基本消失。江文也才真正从作为一个“‘日本’的台湾音乐家”转变为一个“中国的台湾音乐家”。

二

江文也是一位多产作曲家，他的音乐创作涉及交响音乐、钢琴、室内乐、各种声乐体裁以及歌剧、舞剧等等。在这些众多体裁的音乐创作中，他的钢琴创作分布在他一生的各个时期，占有一定的地位。钢琴创作又是江文也各类音乐创作中较少直接受到社会政治因素影响的、比较能真实体现他艺术思想和艺术风格的一个领域。另外，钢琴音乐是世界音乐文化中具有深厚西方传统影响的一种代表性音乐形式。它先后经历了三百多年的发展历史，积累了大量重要文献和丰富的创作、表演经验。对

一个东方音乐家来讲，这一切首先是一笔宝贵的财富，同时又是一个沉重的包袱。他们要在这个深厚基础上开辟本民族的钢琴音乐发展的道路，就必须解决如何将这些西方音乐遗产（历史文献与历史经验）同本民族的文化、音乐传统以及本民族的社会生活现实相结合，通过艰辛的创作实践，将这两种不同的文化、音乐传统在新的社会历史条件下进行不断反复的交融。

中国近代钢琴音乐的发展，从最早的赵元任和萧友梅开拓①，经过三四十年代的贺绿汀、刘雪庵、丁善德等人的继续努力，直到五六十年代许多中青年作曲家，都曾为这种不同文化的交融、为探索具有中国特色的钢琴新创作做出了不可忽视的贡献。江文也虽然也生长在这个年代，也对钢琴音乐创作进行了认真的探索，由于他个人的特殊经历，他的努力在相当长的一段时期却没有与上述作曲家的努力互为影响、结成一个体系，而是保留着他个人的独特性。因此，研究江文也如何通过钢琴创作融汇东西方音乐文化的历史经验，对今天还不失其现实的意义。

根据现在可以收集到的资料，江文也的钢琴创作大致可分为两个阶段：一、前期（日本时期），从 1934 年至 1938 年；二、后期（回到祖国以后），从 1939 年至 1957 年。②

---

① 在本世纪一二十年代赵元任曾写过钢琴曲《和平进行曲》、《偶成》，萧友梅曾写过钢琴曲《哀悼进行曲》，这些作品被认为是中国第一批由国人自创的钢琴作品。

② 关于江文也创作道路的历史分期，一般大多依据他个人的经历划为三个阶段，即①日本时期，②北平时期，③建国以后。韩国镁博士则主张分为四个时期，即“声乐家时期”（1930—1934），“国际作曲家时期”（1934—1937），“民族作曲家时期（1938—1949），“乡土作曲家时期”（1950—1983）（参见韩文《江文也的生平与作品》）。我仅从他钢琴音乐风格的演变、以至于他整个音乐创作风格的演变，认为划分为两个阶段更好些。例如他的钢琴套曲《北京万华集》虽然完成于离开日本到北平的初期（即 1938 年 8 月），但从其音乐风格讲，该曲仍与其 1935 年至 1936 年所写的作品很相近。而到 1939 年后他着手创作其《孔庙大晟乐章》和大量中国古诗词歌曲，他的音乐创作风格才有了明显的改变。此外，至 1957 年后他基本上被迫中止了自己的创作活动，尤其是钢琴创作。

前期的钢琴创作

这时期江文也共约写了十部钢琴作品（其中包括两部由乐队改编的作品在内），其中以《台湾舞曲》的钢琴改编曲（作品1，1934年）、《五首素描》（作品4，1935年）、《三舞曲》（作品7，1935年）、《十六首断章》（作品8，1935—1936年）、《北京万华集》（作品22，1938年8月完成）影响最突出。这五部作品在当时均得到及时的出版，而且其中的三部（即作品4，作品7，作品8）均受到著名俄裔钢琴家、作曲家齐尔品的赏识，被选入齐尔品所编选的乐谱丛书（Collection Alexandre Tcherepnine），分别在东京、上海、维也纳、纽约、巴黎发行。①

这时期是江文也决心全力投入音乐创作的初期，又正值他对自己的才华、生活、艺术、前途充满信心、满怀希望的青年时期。当时几乎各种体裁的作品他都作过涉猎，特别在交响音乐与钢琴曲这两个领域，其中有多部作品后来曾在日本、欧洲获了奖。② 作为一个刚刚步入创作领域的青年作曲家就能取得如此辉煌的成绩，充分表明了江文也在音乐创作上的惊人才华和充沛热情。这时期的作品风格大多带有明显的大胆探索的特征。从带有明显的充满浪漫色彩和19世纪民族乐派的风格（如他的《台湾舞曲》）至印象派、20纪世初的新民族乐派的风格（以巴托克和早期的斯特拉文斯基为主）和齐尔品所倡导的"欧亚风格"，他都表现出极大的兴趣，并大胆地进行了效仿。对钢

---

① 1937年齐尔品结束了在远东的旅居生活、定居欧洲后，他在日本创办的"齐尔品编选乐谱丛书"的事业实际中止了，他与江文也之间的联系也实际中断了。

② 1934年他的管弦乐《白鹭的幻想》获日本全国第三届音乐比赛第二名，1935年他的《盆踊为主题的交响组曲》获日本全国第四届音乐比赛第三名，1936年他的合唱曲《潮音》获日本全国第五届音乐比赛第二名，他的管弦乐《台湾舞曲》获第十一届奥林匹克国际音乐比赛银牌奖，1937年他的管弦乐曲《赋格序曲》获日本全国第六届音乐比赛第二名，1938年他的钢琴曲《五首素描》、《十六首断章》获威尼斯第四届国际音乐节作曲奖。

琴作品的体裁形式，他主要效法印象派或新民族乐派的大师们，以小品套曲的形式反映自己对现实生活中所得到的各种主观感受，而且多数是属于对日本风土人情的速写。例如《五首素描》（"Five Sketches" 作品 4）中的第一曲"田野中的独脚稻草人"，第二曲"屋后田野"，第三曲"围着营火我们舞蹈"，第四曲"小巷"，第五曲"满帆"；《十六首断章》（"Bagatelles" 作品 8）中的第一曲"嫩叶青青"，第四曲"卖糖小贩的金芦"，第七曲"墓碑铭"，第九曲"回忆"等。《三舞曲》（作品 7），作者虽然没有进一步写出乐曲的标题，实际上也是对日本民俗歌舞生活的反映。在《十六首断章》中也有一些小品作者没有写标题，但音乐的呈述、音调、节奏、乐曲结构等，同其他写出标题的小品没有本质的区别，有的接近于日本民间的歌谣，有的接近歌舞，有的仿佛还夹杂着锣鼓，等等。江文也虽然在从他的作曲老师山田耕筰教导下系统地掌握了欧洲古典、浪漫主义时期音乐创作的基本风格和基本经验，但他也像当时其他几位日本青年作曲家（如清濑保二、松平赖则、伊福部昭等）一样，很快地将自己的兴趣转向 19 世纪末 20 世纪初发展起来的现代西方音乐各种流派，并力图借鉴其经验致力于探索具有日本特色的东方现代音乐的创作。

江文也是这些日本青年作曲家中的一位佼佼者。他以大量的新创作表现了他的突出才干和热情，引起了当时来往于中国、日本的齐尔品的注意和赏识，并彼此很快地建立起师生的情谊。齐尔品不仅大大增强了他将西方现代音乐与日本民族文化相结合的探索的信念，而更重要的是使他开始对中国文化发生了兴趣。1936 年，他跟随齐尔品到上海、北平生活了将近半年，广泛接触了祖国的民间音乐、人民音乐生活以及祖国深厚的文化传统。尽管那次江文也在祖国生活的时间不长，但对他的影响却相当深远。他仿佛发现了"新大陆"那样把自己的创作热情

立即投入到这个真正的民族之“根”。这种民族意识的萌醒，最先就在他当时所创作的《十六首断章》中得到反映（即从第11首之后的5首小曲）。这5首小曲中有3首加上了说明来自中国的印象的标题，即第十一曲“午后的胡琴”，第十五曲“月夜琵琶”和第十六曲“北京正阳门”；另外两首（即第十二、十四曲）虽未加具体标题（均写明“作于1936年6月29日上海”及“作于1936年7月1日上海”），其音乐也带有明显的中国风味。江文也后来曾以此5首小曲为基础改编为管弦乐组曲，题名为《故都素描》（作品15）首演于1944年。这说明他对此第一次写下的中国印象的作品的重视。钢琴曲《十六首断章》是江文也音乐创作中从日本风格为主转变为“中日合璧”风格的开端。①

江文也从上海、北平的旅行结束，回到日本的第二年（1937年），齐尔品因与李献敏女士结婚而结束了他在东亚的旅居生活，开始定居于欧洲的巴黎。1938年春江文也出人意料地接受北平师范大学音乐系的聘任，只身离开日本，定居北平。同年8月他又完成了一部新的钢琴小品套曲《北京万华集》（作品22）。② 这部套曲的10首小曲几乎全部是他对北京地区风土人情的各种速写，如“天安门”、“紫禁城之下”、“子夜、在社稷坛上”、“龙碑”、“在喇嘛庙”、“小鼓儿远远地响”、“柳絮”等等。这些作品的音乐语言较之《十六首断章》中有关中国印象的5首乐曲也进一步“中国化”了。如“天安门”、“紫禁城之下”、“龙碑”等作品的音调已完全是中国式的旋律了；“柳絮”

① 关于这一点国内学者也有不同的说法。我认为在江文也音乐创作风格的演变过程中不可否认是存在一个由主要是日本风格变为主要是中国风格的“过渡”，在这为时不长的“过渡”期（主要是1936—1938年）间他所创作的作品中不同程度地表现出了这种“中日合璧”的混合风格现象。

② 江文也原打算共创作5个集，每集包含10首乐曲。现在能见到的公开出版的乐谱只是其第1集，他是否按原计划写了其他几个集，目前未找到确切的史料。另外，这个第1集究竟从何时开始动笔，作者没有对此作出说明。

则基本上是由一个低音持续音衬托的、带有明显“京腔”式的戏曲性旋律；而最后的两首“镰刀舞曲”的基本主题，则是取自一首在当时广泛流行于各地的江苏民歌。①但是，这部套曲的音乐构思和创作技法特征，却与江文也初期的那些钢琴小品集的艺术风格是基本相同、一脉相承的。说明尽管作者在这部作品中采用了中国的题材内容和中国的音乐语言，他在艺术上还没有真正掌握住中国音乐的风格。因为，江文也当时对中国及其文化的理解终究还只是刚刚开始。这时期他还创作了几部大型钢琴作品，即《曼都林奏鸣曲》（这里的“曼都林”并非指的是西方的一种弹拨弦乐器，而可能是类似巴托克作品中的“满大人”的意思，作品 13）、《第一钢琴协奏曲》（作品 16）及《第一奏鸣曲》（作品 19）等。这些作品均未得以出版，有些连手稿也遗失。《第一钢琴协奏曲》的总谱手稿未见到，最近只发现了一份以两架钢琴谱写的手稿。

后期的钢琴创作

江文也于 1938 年定居北平，他除了从事一定的音乐教学工作外，他即开始了对中国古代文化的考察（如他曾去大同作了认真的考察，发表了诗集《大同石佛颂》）和有关中国古代音乐论著（如他曾以日文编写出版了一部《中国古代正乐考》）。与此同时，在创作思想上他将自己的注意力投入了对中国传统民歌与古代诗词的研究，创作了大量的中国古代诗词为歌词的独唱曲，以及以古今民谣为基础的合唱改编曲（如《中国名歌合唱曲》作品 27）和为民歌编写钢琴伴奏（如《中国民歌集》作

---

① 据 1933 年出版的、由陆静山编选的《晓壮歌曲集》中曾对这首民歌作了专门的说明，它与另一首《锄头舞歌》均被陶行知先生填上新词广为传唱。江文也的这两首舞曲实际是建立在同一首民歌基础上、连续演奏的。因此，从乐曲结构及客观的演出效果上讲，这两首乐曲也可以视作为是结成一体的一首乐曲。

品 21)。也是从这时起，他才着手创作了标志着他创作风格重大转变的代表性巨著、大型管弦乐套曲《孔庙大晟乐章》。① 因此，江文也是在这时才真正结束了前期作为一个“日本”的台湾音乐家，意识到自己是一个中国的音乐家，立志从头开始将自己的艺术志向投身于为中国音乐文化的发展，开始在自己的音乐创作中努力体现出作为一个中国人对祖国悠久文化和固有民族精神的、发自内心的敬仰。对这一艺术思想上的重大转变，江文也后来曾作出这样的自述：“我知道中国音乐有不少缺点，同时也是为了这些缺点使我更爱惜中国音乐；我宁可否定我过去半生所追究底精密的西欧音乐理论，来保持这宝贵的缺点，来再创造这宝贵的缺点。……中国音乐好象是一片失去了的大陆，正在等待着我们去探险。”（引自江文也《圣咏作曲集》第 1 集的“后记”——《写于〈圣咏作曲集〉完成后》一文。）

这时期前后经历了近二十年，江文也的钢琴创作写得却不算多，主要有《小奏鸣曲》（作品 31，1940 年）《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》（作品 39）、《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》（作品 39），②、《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》（作品 54，1949 年）、《钢琴奏鸣曲“典乐”》（作品 52）、《乡土节令诗》（作品 53）、《钢琴绮想曲“渔夫舷歌”》（作品 56）等。这些钢琴作品较之他在日本居留时期所写的钢琴作品呈现出一系列值得注意的新变化。具体表现为：一、中国民族音乐已成为他钢琴作品的音乐语言的主要基础，如《第三奏鸣曲“江南风光”》及《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》均由琵琶古曲《浔阳夜月》改编而成，《第四奏鸣曲“狂欢日”》的基本音调则取自陕北民歌《兰花花》及河

① 关于此曲的写作有人认为动笔于 1940 年、完成于 1942 年，有人认为动笔于 1939 年、完成并首演于 1940 年春。

② 这同一作品编号的两首乐曲实际上是一首作品的两个“版本”，《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》是《第三奏鸣曲“江南风光”》的修改稿而已。

北秧歌调，《钢琴奏鸣曲“典乐”》则是根据北魏筝曲《典乐》创作的，《钢琴绮想曲“渔夫舷歌”》则是依据近代筝曲《渔舟唱晚》的音调创作的，等。二、这些作品的和声语言不仅进一步摒除了欧洲浪漫乐派比较浓重的大小调功能和声体系的影响，也一改他过去曾热衷追求的西方现代乐派各种对新的和声语言的种种探索，而努力探求他从中国古代音乐中所体会到的、与中国传统调式相一致的、清淡古雅的和声风格。三、对作品主题的扩展他也摒弃了在过去所写钢琴曲中常用的、在一调性上随意增加临时性变化音，或通过不同调性的直接的块状转移等西方现代新民族乐派的典型技法，而代之以在原主题基础上的旋律加花或改头换尾等中国传统民族器乐的音调扩展技法。四、对作品的乐曲结构，他一改过去偏爱写随感式小品曲集的特点，而努力向以中国民族音调为基础的大型乐曲结构进行探索。如他曾一连写了好几首奏鸣曲，在这些奏鸣曲中，他基本上摒弃了欧洲传统奏鸣曲式所必需的主、副部相对立的双主题原则，和分为呈示、展开、再现的整体结构原则，以及在统一调性基础上各乐章间、乐章内各部分所必需的调性转移的整体调性布局，仅仅将各乐章基本保留在同一个主题音调（或以相同风格的多主题）、同一构思甚至于是同一调性基础上去求得速度、力度、音区、色调的对比。这与江文也为了尽可能保存、运用中国民族器乐曲原有的艺术特色有直接的关系。他借鉴了奏鸣曲这种为西方大型器乐创作最典型的体裁，他又对这种体裁所公认的结构原则作了相当大胆的改造。例如他将其《第三奏鸣曲“江南风光”》进行修改时对原来还分为三乐章的结构给取消了，将原来称之为“奏鸣曲”的名称也干脆改为“钢琴叙事诗”，将原来自己加上的标题“江南风光”也干脆改为乐曲题材的原标题“浔阳月夜”，从而使这个修改稿更接近于传统的琵琶曲。后来他根据筝曲《渔舟唱晚》所改编的钢琴曲，他连“奏鸣曲”这

种体裁名称也不提而直呼为“绮想曲”。这些现象都说明当江文也通过自己的创作实践力求将东西方两种音乐文化进行交融的过程中所面临的问题、以及他所采取的立场，即为了发扬中国的传统精神和传统风格，他宁肯对一些暂时难以结合的西方的传统经验先进行舍弃。《乡土节令诗》（作品 53）是江文也在这时期他创作的唯一一部组曲性钢琴套曲，但它同前期所写的《五首素描》、《十六首断章》、《北京万华集》等随感式小品集有明显的不同。这部作品是以中国民间不同习俗（如“元宵花灯”、“端午赛龙悼屈原”、“七夕银河”、“春节跳狮”等）和人民生活（如“踏青”、“瓜熟满园圃”、“庆丰收”、“家家户户作新衣”等）作为统一构思，通过一年 12 个月将这些在题材内容上相互有联系、又互不相同的 12 首乐曲组合而成的大型套曲。其中每一首乐曲的篇幅、结构、形象较前期任何一部套曲中的小品都庞大、完整、复杂。这部套曲的庞大构思同 17 世纪维瓦尔弟所写的大协奏曲集《四季》比较接近。五、对钢琴织体的写法江文也也改变了前期创作中基本参照西方钢琴作品的习惯语言，而大胆吸取了中国民族乐器（特别是筝与琵琶）的特殊演奏风格，如筝的上滑音、下滑音、装饰性刮奏，以及琵琶的弹、挑、扫、摇等演奏技法，从而使他的作品中的钢琴语言开始带有明显的中国特色。这一点在三四十年代刘雪庵的钢琴曲《中国组曲》、《南来雁》中也作过类似的探索，但其份量及执著的程度远不如江文也那样突出。

由此可知，江文也回到祖国定居后，他在艺术观点和创作思想上是真心诚意地朝着学习、继承、发扬中国民族文化的方向不断地前进的。江文也曾经说过这样的话：“我深爱中国音乐的‘传统’，每当人们把它当作一种‘遗物’看待时，我觉得很伤心。……”（引自江文也《写于〈圣咏作曲集〉第一卷完成后》一文）他不仅是这样说的，也在自己的音乐创作中努力去

实践的。

可以说在他后期钢琴创作的总的艺术风格中，显示出中国民族音乐的韵味在不断加深，而原有的西方风格与日本风格相混的艺术特色则在迅速减少。

三

综合上面的具体分析，从江文也一生的钢琴创作来观察东西方两种音乐文化的交融，可以归纳为下列几点认识：

一、作为一个生活在20世纪的东方作曲家，江文也首先是从系统学习和掌握西方近代、现代音乐文化发展中所积累的一切有关作曲理论、技法方面的经验，作为自己进行音乐创作的基本知识和技能的基础的。这是符合当时中国（也包括日本在内）的客观历史情况的。尤其对创作像钢琴、小提琴等代表性的、以西方乐器作为手段的器乐曲讲来，给他提供用以表述自己感受的创作观念、构思原则、以及基本音乐语言的诸种因素，最先也只能是从对西方器乐曲的学习（或模仿）中着手的。对这一点江文也曾直言不讳地承认西方音乐（尤其是西方现代音乐）对他前期的创作的重大影响。但是，主要的是他作为一个东方的作曲家，当他面临丰富、深厚的东方（特别是中国）的传统文化、音乐遗产时，他深深感觉到仅仅照着西方现代乐派的道路走下去是走不通的，他必须毫不犹豫地努力摆脱这种西方的影响，以使自己的音乐创作真正能体现出东方的特色、民族的精神。他对此曾作了如下的回顾：“在我过去的半生，为了追求新世界，我遍历了印象派、新古典派、无调派、机械派……等一切近代最新底作曲技术。然而过犹不及，连自己都快给抬上解剖台上去的危机时，我恍然大悟！追求总不如舍弃，我该彻底自己！”（引自江文也的《写于〈圣咏作曲集〉第一卷完成

后》一文）这里他所说的“舍弃”、“彻底”，并不是意味着他决心对西方音乐文化一切传统的彻底抛弃，而是针对西方现代音乐及其技术手法的无选择追求、崇拜的片面偏向，他力求从那种危机中挣脱出来，将一切来自西方的经验谨慎地与正确表达中国的生活现实、中国的传统精神相结合。也就是力求在更高、更深的层次上将东西方两种音乐文化通过自己的创作实践得到更好的融合。对于江文也在这一新的创作思想指导下所进行的创作实践应如何正确评价，这是一个可以深入讨论的学术问题。但是，江文也是一步步有意识地通过自己的创作实践去追求这两种音乐文化的进一步交融，这是不可否认的历史事实。而且，在中国的作曲家中能像江文也那样真诚地、执著不停地去追求这种不同音乐文化交融的例子是比较难得的。对此，今天仍有加以认真研究和总结的必要。

二、江文也前期钢琴创作中在其作品的音乐风格上表现出受日本文化、音乐传统的影响比较明显，而在他后期钢琴创作的音乐风格则表现出受中国文化、音乐传统的强大影响。这种在音乐风格的转变的现象并非如他曾说过的仅仅是对西方现代音乐各流派技法追求的“舍弃”的结果，也不是表明他后期已成为一个“彻底”的中国民族文化的保守主义者。应该说，在他前期钢琴创作中他所追求的主要是将西方音乐文化的影响同日本传统文化、音乐影响的融合；而在后期音乐风格的演变中对西方音乐文化影响的“舍弃”，仅仅是舍弃对西方现代音乐创作技法的片面追求，而不是全部西方音乐文化的一切影响。另外，他力图“舍弃”日本文化、音乐传统对他的影响，使自己成为一个“彻底”的中国作曲家。这种演变既有其客观的社会、历史的原因，更有江文也本人的主观原因，即他的民族意识的觉醒。

三、在江文也前期钢琴创作中东方文化传统影响大体来自

日本的民间音乐、日本人民的生活现实，因而这些作品中所体现的两种不同乐系音乐文化的结合还属于是低层的，把两者联系在一起也比较自然，并且大多带有浓厚的生活气息。但是，在他后期钢琴创作中他的注意力比较集中在对中国古代文化、音乐传统精神的发扬，这里所体现的对两种不同乐系音乐文化的结合彼此间的反差比较大，把两者联系在一起的困难也较大。这一点可以看作为他对自己作了更深、更高的要求，同时也说明他忽略了对广大中国人民实际生活的深入了解和对丰富、生动的中国民间音乐的广泛接触。他的生活面不是更宽了，而是变窄了，反映在他后期钢琴创作中的生活气息也有所削弱。当然，这与他后期的创作活动突然被迫中止也有一定关系，他还没有来得及继续走完自己的路。但是，这与他在艺术思想上对传统精神的认识一度片面重视古代、而忽略了从现实人民生活中去挖掘也有一定的联系。这一点说明发扬传统精神与适应时代的要求应该是一致的。

四、近几年来有关东西方音乐文化交融的研究，曾提出过所谓“西乐东渐”说和“东乐西渐”说。我认为从20世纪以来这两种音乐文化的彼此反复交流是促进整个世界音乐文化繁荣发展的必然趋势。作为东方的音乐家，应该吸取西方音乐文化的一切有益经验来发展、提高既有东方特色、又有本民族特色的现代音乐；作为西方音乐家也应该（有的已经开始）从学习、吸取东方音乐文化的一切有益经验来求得其自身的新发展。既要相互吸收、学习，又要在创作中各自保持自己的民族特色。这个课题对东西方音乐家讲来都应是一个有待努力去解决的新的时代性任务。

江文也通过自己一生的钢琴创作实践，为此作出了自己的努力，提供了他个人的经验。对于他的这些努力和经验，无论是成功的、还是失败的，都应该作为我们一切后继者继续前进

的财富而给以珍惜。可是，我们过去在这方面的切实的研究工作做得却很不够。

抒发出千千万万人民心声的音乐

——从几首抒情歌曲和歌剧《伤逝》谈对施光南艺术风格的浅见

题注：这是作者于1994年春参与由天津音乐学院等单位召开的“施光南作品研讨会”所作的专题发言，发表于《人民音乐》1994年第9期。

五年前，当我突然听说施光南病逝，曾对我们失去了这样一位才能出众的作曲家感到无比的痛惜。因为他当时还不到50岁，正处在艺术创造的黄金时期，却过早地终结了自己的艺术生命，默默地先我们而走了，不能不使我感慨万分。

我与施光南虽然可说也是师生关系，他曾经听过我的课，并曾随我的夫人学过钢琴，但是，过去我与他接触不多。记得在80年代初，他的歌剧《伤逝》首演前，他特地到我家送票，要我去观赏、并提意见。首演那天，从下午就下着瓢泼大雨。为了不辜负施光南的诚意，我硬是冒雨骑车前往剧场，淋得浑身又湿又冷。但是，歌剧的音乐使我忘了一切，心里感到暖呼呼的。刚散场我就迫不及待地向施光南表示由衷的祝贺，并坦率地将自己的观感和意见一五一十地都跟他讲了。我喜欢他的不少抒情歌曲，对他的歌剧《伤逝》一直怀着深厚的感情。最近，有机会读了他的一些乐谱，作为学习心得，大胆提出来，供大

家批评指正。

一

施光南从小就表露了他对艺术的广泛兴趣及对音乐创作的才能。仅从他 1957 年进入中央音乐学院附属中学理论学科算起，他的音乐创作生涯也有三十多年的时间。在这期间，他几乎对音乐创作的各种体裁都涉猎过，可说是一位多产的作曲家。据不完全的统计，他大约创作了近千首各种类型的歌曲（包括他早期所写的歌曲在内），5 部声乐套曲（即《革命烈士诗抄》、《在祖国大家庭里》、《云南即景》、《神州吟》、《海的恋歌》），两部歌剧（即《伤逝》和《屈原》），一部舞剧（《白蛇传》），两部戏曲唱腔设计（京剧《红云岗》和河北梆子《红灯记》），两首小提琴独奏曲（《瑞丽江边》）和《帕米尔舞曲》），一部钢琴协奏曲《阿里山之鼓》，一部弦乐四重奏《青春》，一部管弦乐曲《打酥油茶的姑娘》，以及 5 部电影音乐（即《海上生明月》、《幽灵》、《当代人》、《彩色的夜》、《神奇的绿宝石》）等。但是，我个人认为，在这些众多的音乐体裁的作品中，以他创作的抒情歌曲和他的歌剧，是最能表现出他独特个人艺术风格和成就的两个领域。特别是他的抒情歌曲作品，在中国近二十年的人民音乐生活中影响也最大。如果说瞿希贤的群众歌曲创作是曾经影响了 50 至 60 年代一代中国人的心声的音乐的话，那么施光南的抒情歌曲创作则是又影响了一代（即 70 至 80 年代）中国人的心声的音乐。

施光南的抒情歌曲创作，数量相当多，年代的跨度也比较长。但我认为以他在 70 年代中期至 80 年代中期的作品，是他抒情歌曲创作的旺盛时期。他的许多优秀的、代表性的抒情歌曲作品大多也产生于这个阶段。根据对他几首最有代表性的抒

情歌曲的分析，可以看出有如下特征：

1、在题材内容的选择上，他比较重视将政治与艺术结合起来，而不主张将它们对立起来。他的许多歌曲（如《打起手鼓唱起歌》、《洁白的羽毛寄深情》、《周总理，你在哪里》、《在希望的田野上》、《多情的土地》等等）都是从不同的角度表达了我国人民热爱祖国（包括热爱党和领袖）、热爱人民、热爱生活的深厚感情，但是，它们绝不是那些脱离生活的、单纯的“公式化”、“概念化”的政治说教。同时，还有不少歌曲（如《吐鲁番的葡萄熟了》、《月光下的凤尾竹》、《山村里有个美丽的传说》、《假如你要认识我》、《红桃与翠柳》等等）则都是从不同的角度表达了人民生活中的爱情、友谊、对幸福的向往等，但是，它们又不同于那些脱离时代脱离社会政治的、单纯个人内心的自我扩张，更不是那些卿卿我我、无病呻吟的老调重弹。如何在艺术创造中将社会、时代的要求，同个人内心的抒发结合起来，如何将人民的感情与艺术家的自我感受自然融洽，这是历来一切伟大艺术家所共同追求的创作理想，也是施光南在自己抒情歌曲创作中所坚持的创作原则。我想这正是人们所说的：在施光南的抒情歌曲中具有非常深厚“诗意”的一个原因。从施光南的这些抒情歌曲中，使我们感受到过去在赵元任的《教我如何不想他》、黄自的《玫瑰三愿》、聂耳的《铁蹄下的歌女》、冼星海的《夜半歌声》、张曙的《日落西山》等作品所奠定的优秀艺术传统得到了进一步的发扬，也使我们感受到毛泽东、周恩来、邓小平等老一辈革命家对艺术家艺术创造的殷切期望，得到了具体的体现。

2、任何艺术都是通过特定的语言和形象来进行表现的，音乐也不例外。作为音乐艺术的一个重要方面的歌曲，其音乐语言的主要成分是旋律，这也是大家所公认的。尽管在一首歌曲中，像和声、复调、伴奏织体等音乐语言也各有其相互配合的

作用，但它们都不能取代旋律在歌曲中的重要地位。如果一位作曲家写不出动人的旋律，他就很难成为一位称职的作曲家，对歌曲创作来讲尤其是如此。那么，这里所说的"动人"的旋律，又指的是什么呢？从施光南的这些抒情歌曲看，就是他善于创造出符合歌曲内容要求的、饱含内心激情的旋律。这也就是施光南的抒情歌曲具有生动形象性的关键所在。如他的《打起手鼓唱起歌》，是一首生动表现中国人民对祖国无限热爱、对未来充满信心的内心感受的作品，歌曲的中心是要表现人们由衷的喜悦和欢乐。作曲家在歌曲的前半部通过有词的歌唱虽然已经基本表达了这样一种感情，但仅仅这些就会感觉作品还没有得到应有的展开而显得有些平淡。因而作曲家增加了一个富于跳动节奏的、舞蹈性的器乐"前奏"，和仅仅只唱"衬词"而没有具体文字内容的"后半部"（它与前奏是建立在同一个旋律基础上的）。这样就把整首歌曲所要求的、人们的内心喜悦和欢乐的感情，作了非常生动的"补充"。对这首歌曲讲来，这个无词旋律的"补充"正是非同一般。它恰恰是把歌词所要求的感情推向高潮的、画龙点睛的部分。类似的情况，在他的《祝酒歌》中也可以看到。但是，在《祝酒歌》里所表现的欢乐，比在《打起手鼓唱起歌》中所要求表现的欢乐，其包含的政治内容要复杂、深刻得多。因此，作曲家对其形象的刻画又采取了"先抑后扬"的处理，从而使情感的表达有鲜明的对比、和由低到高的层次变化过程。这种在艺术形象塑造上的差别，都是要通过具有深刻内含的旋律进行表达的。施光南就称之为作曲家的"音乐感"，对这一点，施光南曾讲："搞音乐创作最重要的是要有作曲方面的'音乐感'，这就是说，要善于把自己的创作激情化为音乐，而且要化得好、化得感人"；"主要是写出和自己的激情相符合的旋律。音乐艺术最打动人心的东西是旋律，旋律是一首曲子的灵魂。这是因为旋律是创作中个性最鲜明、最有

创新余地的东西”。(均引自韩建邠、张前的《记施光南同志关于音乐创作的一次谈话》)

3、人们通过语言表达思想是很讲究逻辑的，没有逻辑思维的语言是不可能表达有具体内容的思想的。艺术通过其特定的艺术语言来反映具有生活内含的思想感情也是必须通过一定的、具有逻辑结构的形式，才能给人们以明确的感受。尤其对只能依靠音响运动来进行表现的音乐艺术（包括作为音乐与诗歌相结合的歌曲在内）讲，形式结构的重要性就更为明显。一首好的歌曲绝不是按照歌词随随便便唱出来的，它必须依靠作曲家的艺术劳动将从歌词所激发出来的一连串的旋律，参照大家所公认的不同模式、进行专门的艺术性加工（这才是真正意义上的“作曲”)。过去曾有人高度评价聂耳的创作成就时，称他是一位杰出的“形式的创造者”，这是有道理的。我认为施光南的抒情歌曲之所以人们百唱不厌，除了他的歌曲旋律都饱含着丰富的激情外，更为重要的是他很讲究作品的形式结构的严谨、富于逻辑性和独创性。例如他的《在希望的田野上》，这是一首着重表现 80 年代中国青年那种豪迈、乐观、富于进取精神思想面貌的歌曲。作曲家将全曲的音乐发展建立在两个基本主题上，即热烈欢快的、锣鼓式节奏的“动机”(最先出现在歌曲的前奏中，后来主要出现在歌曲的后半部）和豪迈宽阔的歌调（出现在歌唱的开始，并成为整个歌唱部分的主体基础)。前者的性格具有火一样的活力，后者的性格着重表现一种朝气蓬勃、开朗乐观的气质。两者的关系是相辅相成的，共同勾画出作品所要求的 80 年代中国青年形象。作曲家根据这样的艺术构思，将这两个主题按照复二部曲式的原则进行结构，即 A（前奏)、B（它本身又是以 b、b’ 构成的单二段体)、A’（以“前奏”的材料所写的歌唱“衬字”的部分)、B′（b′的又一次变形)。还值得注意的是在 B 的主题发展中，作者有意识地加入了 A 的因

素，使两者符合相辅相成、互为补充的关系。由此可见，作为全曲发展基础的主题材料只有两个，作曲家就是根据自己的艺术构思将这两个素材精密地、有逻辑地结构成一个新的、完整的艺术整体。又如《周总理，你在哪里》，是表现当时中国广大群众对为革命事业贡献终身的老一辈革命家的、由衷的赞颂和深情悼念。显然，这里所涵盖的感情内容比上一首歌曲要复杂、深厚。加上歌词是一首自由体的长诗，没有规整的格律，字句长短的差距也较大。要将这些长长短短的词句谱成一首完整的歌曲，显然是相当困难的。因为，参照一般通用的歌曲模式来进行创作是已不能适应了。看来施光南是参照过去赵元任的创作经验，以大型"通节歌"的形式（这是用于大型叙事歌曲的多段体结构的形式，一般说，它没有死定的格式，大多依据歌词内容的要求、参照器乐创作的结构原则、由作曲家自由地进行写作的）来进行结构。即全曲以A（即开始16小节的一个乐段）、B（它本身是一个单三段体的乐段）、C（它本身是一个拥有四个小段所组成的乐段）、"间奏"（以A的材料写的）、A、"尾声"这六个段落所组成的。这里的B和C的音乐仿佛是与A不同的新材料，其实它们都是A的变形和发展。这就使整个作品的结构成为一个带有展开部的复三部曲式原则的结构。这种结构一般常用于大型器乐曲的创作，但施光南将它成功地创造性地用于声乐曲的创作了。因此，尽管这首歌曲的篇幅很大，它所用的主题材料并不复杂，音乐的展开很有逻辑层次，很集中。这样一种将器乐创作结构原则借用于声乐创作，也是聂耳有些歌曲创作的一个重要特征。

4、施光南的抒情歌曲之所以使人们感到十分亲切、新颖、富于浓郁的生活气息，还在于他的旋律都具有极其鲜明的民族风格。这与他在创作中始终坚持"为人民服务"的方向、重视和熟悉群众的审美要求有密切的关系。他曾经说过这样的话：

"创作时不考虑欣赏对象是不行的，要使旋律尽量便于群众接受。脱离欣赏者的审美要求，技巧再高明，听众不接受，也是枉然。"(引自施光南《我怎样写歌》）另外，还跟他非常重视对我国民族民间音乐的学习和积累有关。在他那一代的作曲家中，恐怕很少有像他那样深厚的民族民间音乐积累的底子。但是，在他的抒情歌曲创作中，我们几乎看不到他引用哪一首具体的民歌曲调，他总是将所听到、记录下的民歌曲调默默地记在心间，将它们溶化为自己的音乐语音，创造性地运用到创作的实践中。因此，在他的许多抒情歌曲中给人们听到的、都既是地道民族风格的音调、又带有他个人独特个性的色彩。当然，在有些歌曲（如《吐鲁番的葡萄熟了》、《打起手鼓唱起歌》、《月光下的凤尾竹》等）的创作中，由于歌词内容的要求，他也曾有意识运用某个地区的音调（包括有特性的曲调进行和节奏特点等），从而使作品的风格更增添了符合歌词所要求的地方特色；而在有些歌曲（如《在希望的田野上》、《周总理，你在哪里》、《多情的土地》等）的创作中，其音调的风格仿佛是综合了南北方地区、综合了汉族与各少数民族地区所共有的新的民族风格，也可以说是施光南创造的、70至80年代的、"现代中华民族的音乐风格"。

二

1981年施光南为纪念鲁迅诞辰100周年、根据鲁迅的同名小说创作了一部大型歌剧《伤逝》(王泉、韩伟编剧作词)。这部歌剧于当年夏天在北京首演后，曾以其独特的风格、感人的音乐得到音乐界的高度赞赏。歌剧剧本、剧词和音乐，都出色地再现了原小说的深情和诗意，以新颖的歌剧语言体现了原作所蕴含的对自由、幸福的强烈向往，对冷酷的旧社会封建意识

的无情揭露、沉痛控诉，以及在鲁迅这篇著名小说中所包含的浪漫主义精神。充分运用音乐、特别是歌剧演唱的手段，来表达剧情的发展和剧中两位主人公的丰富内心世界，是作曲家的创作重心。为此，他大胆借鉴了西方大型歌剧的创作经验，只在极少几处保留用白话式的对白外，其他都是运用音乐（幕前曲、幕间曲及场面音乐）和歌唱（咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等）来表现的。不仅如此，为了突出这部歌剧的音乐性和抒情性，作者打破了以往歌剧分幕分场的传统习惯，将原作的情节以“春”“夏”“秋”“冬”四季的顺序来结构全剧，并从音乐结构上适当注入大型器乐创作奏鸣曲性的结构原则。即将“春”（第1、2曲）与“夏”（第3—12曲）作为全剧音乐的“呈示部”，用以陈述两位主人公（即子君与涓生）的爱情；将“秋”（第13—30曲）与“冬”（第31—43曲）作为全剧音乐的“展开部”，集中表现这两位主人公由爱情的欢乐和幸福、逐步走向失望和破裂的戏剧性矛盾愈益加深的剧烈变化过程；然后，进入一场双人舞的“插部”（此段后来在录音时已删去）与“春”的再现（作为“再现部”）作结束。值得注意的是，作者还有意识将“秋”与“冬”的音乐占全剧音乐的绝大部分的篇幅，从而大大增强了全剧音乐的戏剧性的分量和悲剧性的气氛。在歌剧创作中适当吸收器乐创作的结构原则，当然并非由施光南开创，早在19世纪欧洲有些歌剧大师都已实践过。但是，在中国歌剧创作的发展过程中，施光南这一尝试无疑具有相当的创造性。这种尝试如处理得好，确实有利于歌剧音乐结构的严谨统一，而这一点正是我国不少歌剧音乐创作所应加强的。

由于施光南在歌曲创作上的深厚功底，这部歌剧的歌唱部分是写得相当出色的。这部歌剧的剧中人物实际上只有子君（女高音）和涓生（男高音）两个人，作曲家有意识另外加了两个作为“旁白”的角色，一个是女中音、一个是男低音，正好

组成一组四重唱。这样的创作构思，也是独具匠心的，在中国歌剧创作发展中也是罕见的。歌剧的音乐是以抒发这两位主人公爱情的唱段《紫藤花》为核心，这个主题不仅贯穿在子君与涓生的一些唱段中，还根据剧情的展开作相应的变化、贯穿于整部歌剧音乐的发展中。为了集中表现剧中人物丰富的内心世界，作曲家创作了好多首非常动人的大型咏叹调（其中有些还是运用了典型的传统“da capo”的形式）。如涓生的咏叹调《她夺走了我的心》、《金色的秋光》，子君的独唱《我看见了什么?》，咏叹调《风萧瑟》、《不幸的人生》等。歌剧中有些作为“旁白”的唱段，也写得很出色，如在“秋”这一场中的男低音独唱《人生的路上步履难》等。作曲家还在歌剧中运用了一定分量的重唱、合唱及合唱的伴唱。有些确实写得相当动人，如子君与涓生的二重唱《紫藤花》，子君、涓生与旁白的重唱《可怕的沉默》，“秋”这一场中的合唱《渴望》，等等。因此，尽管剧中人物很少，但整部歌剧音乐的分量很重、形式丰富，并自始至终充满着一种“中国式”的、浓厚的诗意情趣。这些动人的音乐唱段不仅成功地塑造了剧中主人公的典型形象，有机地推进了歌剧情节的发展，并且还可以成为音乐会演唱的优秀曲目。

总之，施光南不仅是一位在新中国培育下成长起来的、颇有才华的作曲家，更难得的是从他的音乐创作中流露出他那一贯热爱祖国人民、热爱社会主义的崇高情操。他通过自己的音乐创作热情讴歌的是千千万万的中国人民。他把自己的一切都贡献于“为人民服务”的艺术劳动中，他公开宣示自己的创作理想就是要用音乐来“抒发出千千万万人民的心声”。他之所以将自己的创作重心投注于抒情歌曲和歌剧的创作，他之所以在美学观点上更倾向于朝“雅俗共赏”的方向努力，这都与他的上述创作理想是紧密相连的。这也有助于他对艺术创作有自己的明确见解，有助于他在艺术创造中敢于坚定不移地发挥自己

的独创性，以及有助于他的独特的艺术风格的形成。从这一点上讲，人们在他逝世后称他为“人民的音乐家”是不过分的。我们不仅无比崇敬在历史上曾为中国人民的革命事业、为中国近代音乐文化的建设作出了不朽功绩的一切前辈音乐家，我们还期待着无数能像施光南那样的、堪称是“人民的音乐家”的涌现。施光南虽然逝世了，但他的音乐、他的精神，人们是永远不会忘记的！

后　记

前些时候不少朋友问我为什么不把自己这一生所写过的稿子出一本集子？过去我都认为这件事不着急，我还年轻，还有的是时间。最近翻翻旧稿，仿佛自己又回到了过去的年代。觉得自从我投入音乐学这个行列，也快整整40年了。40年来，自己除了将主要精力投入教学工作外确实也写了不少。其中有一定数量的专题研究性论文，有相当数量结合创作和演出的评论，还有不少针对现实音乐生活的讨论等。围绕这一大堆长长短短的文稿，不仅清楚地显现了自己对待文艺事业的一贯立场和观点，也从一个侧面真实地反映了我国从50年代至90年代音乐界的思想状况，而且其中对有些问题的见解、讨论、争论，可能对今天的音乐实际还可能有些参考的价值。因而，我大胆地先就有关音乐史论方面选出这十几篇文章，结成一个集子，贡献给广大读者和同行、前辈。为了尊重历史，绝大多数文章仅略作文字性的修正外，都基本保留原来的观点和面貌。为了帮助读者理解，我对每篇文章的背景都写了几句简短的“题注”。诚挚地希望这本集子能对读者有所帮助，更希望它还能在推进我们的社会主义音乐建设方面起一点积极的影响。

最后，我要对中国文联出版公司、特别是薛良同志的大力支持致以诚挚的敬意，对协助作编辑工作的阎林红同志表示感谢，以及对我的家人从各方面对这件事的关怀表示感谢！

汪毓和

1996年2月1日